Der Chor im deutschen Drama

von Klopstocks Hermannsschlacht bis Goethes Faust II.

INAUGURAL-DISSERTATION

zur

Erlangung der Doktorwürde

der philosophischen Fakultät (I. Sektion)

der K. Ludwig-Maximilians-Universität

zu München

vorgelegt von

Rudolf Fischer

R. UNIV. BIBLIOTHEEK LEIDEN

München 1917.
BUCH- U. KUNST-DRUCKEREI A. FRÖHLICH.

Eingereicht am 12. Februar 1917.

Genehmigt auf Antrag
des Herrn Geheimen Hofrats Dr. Muncker.

Tag der mündlichen Prüfung: 8. März 1917.

Dem Andenken meines Freundes

Adolf Mosen

gewidmet.

Die vorliegende Arbeit ist zunächst ein Fragment, welches der Verfasser später zu vollenden beabsichtigt. Die Entwicklungslinie soll von den ersten Anfängen des deutschen Dramas bis zur jüngsten Zeit aufgezeigt und so verzweigt werden, daß die scheinbar belanglose Einzeluntersuchung zugleich ein Bild von der Entwicklung des deutschen Geistes ergibt.

Der Chor
im deutschen Drama
von Klopstocks Hermannsschlacht bis Goethes Faust II.

Einleitung.

Der Chor, im weitesten Umfange des Wortes verstanden, ist eine Erscheinungsform des ursprünglichen menschlichen Gemeinschaftslebens und tritt überall da ins Leben, wo eine Vielheit gleichgestimmter Menschen sich zum Kampf oder Spiel, zur Arbeit oder zur kultischen Feier vereinigt. Der unmittelbare Ausdruck eines solchen Bundes ist ein großer Rythmus, der als etwas Ueberpersönliches das einzelne Individuum unter sein Gesetz zwingt und alle Ausdrucksbewegungen der mannigfaltigen und doch einförmigen Masse machtvoll durchwaltet. Unter den Händen des Dramatikers nun verwandelt sich diese ursprüngliche Gestalt des Chores in eine neue von symbolischem Charakter. Der ursprüngliche Chor ist eine Bildung des unbewußten Lebens; von ihm aus führt die Entwicklung empor zur Höhe des bewußten Geistes, die in der Tragödie erreicht ist. Der griechische Dionysos-Dithyrambus und die liturgischen Chorgesänge, welche am Ausgangspunkte des geistlichen Dramas des Mittelalters stehen,* bezeichnen die niedrigste Stufe auf diesem Wege. Die ersten dramatischen Keime, welche aus diesem Stamme aufbrechen, sind ein weiterer Schritt in der Entwicklung, die ihren Abschluß erhält, wenn der bewußte Geist des Dichters sich dieser dramatischen Anfänge bemächtigt und sie zum Kunstwerk ausgestaltet. — Alle dramatische Darstellung aber setzt eine bestimmte Ausprägung des Persönlichkeitsgefühles, eine Entfaltung des individuellen Lebens voraus. Denn im Drama wird das Individuum dem Individuum und dem All gegenübergestellt; der Kampf des Menschen mit den Kräften außer ihm ist der Gegenstand des Dramatikers. Auf dieser Stufe der Entwicklung scheint daher der Chor sinnlos geworden zu sein. Allein immer wird der Dramatiker, der zugleich die Kraft des Lyrikers in sich trägt, auch den Drang in sich fühlen, bei der Darstellung jenes Kampfes in der Person des Chores gleichsam als Schiedsrichter und als Deuter der Geschehnisse mit lyrischen Reflexionen hervorzutreten, und ferner dem Individuum im Chore ein allgemein menschliches Bewußtsein, ein bindendes Gesetz gegenüberzustellen und gleichsam den Nährboden zu schaffen, aus dem das Individuum hervorwächst.

Von der Höhe seines künstlerischen Bewußtseins aus bildet der Dramatiker somit die Wesenszüge des ursprünglichen Chores in freier Weise um: der die Gottheit in Hymnen besingende Chor wird im Drama zum Verkünder dichterischer Weltweisheit; der ursprüngliche Bund gleichgestimmter Individuen wird zum Symbol für eine völkische Einheit und weiterhin für die gesamte Menschheit, — er wird zugleich zum tragenden Untergrund und gleichsam zum umgebenden Raum für das Individuum. Ein Dichter freilich, der wie Shakespeare ganz aufgeht in der objektiven Darstellung des dramatischen Geschehens, muß den Chor für das Drama ablehnen. Ebenso bleibt der Chor überall da ausgeschlossen, wo jenes individuelle Leben, welches das Drama erst möglich macht, umschlägt in schrankenlosen Subjektivismus, wo das Ich in seiner charakteristischen Ausprägung als Zentrum und einiger Sinn der Welt angesehen wird. Nur der Dramatiker, der im Individuum den Typus erkennt und der sich an Volk und Religion gebunden fühlt, ist befähigt, ein Chordrama zu schaffen. In Zeiten, denen die Grundlage eines gemeinsamen religiösen und völkischen Erlebens verloren gegangen ist, in denen das eigentliche Leben sich hinter der Oeffentlichkeit abspielt, und der Subjektivismus seine Schranken zwischen Mensch und Mensch aufgerichtet hat, findet der Chor keine Stelle. Das Zeitalter des Euripides, in welchem die auf Staat und Mythus gegründete Einheit der griechischen Kultur unter dem zersetzenden Einflusse des sophistischen Geistes sich aufzulösen begann in die bunte Vielheit subjektiven Einzellebens, konnte den Chor nur als totes Erbe einer überwundenen Stufe betrachten. Andrerseits wurde der Chor in den Tagen der deutschen Klassik, als das Evangelium reiner Menschlichkeit verkündet wurde, zu neuer Bedeutung erweckt. Sturm und Drang und neuzeitlicher Naturalismus wußten dem Chore im Drama keinen Sinn beizulegen und ließen allenfalls nur den Opernchor gelten, der in erster Linie dekorativer Faktor und darum vom Chore im Drama zu sondern ist. Aber auf beide geistige Richtungen folgte eine entgegengesetzte Strömung, welche sich mit dem Problem des Chores wieder auseinandersetzte.

Jene ursprüngliche Bedeutung des Chores klingt in dem Chore des Dramatikers noch nach. Sie gibt auch die wesentlichen Richtlinien an die Hand für die Auffassung vom Verhältnisse des dramatischen Dichters zum Chore. Nur dann wird sich der Dichter zur Einführung des Chores ins Drama innerlich gedrängt fühlen, wenn

er die Hülle, welche die zufällige menschliche Bildung und Gesittung um die Dinge legt, zerreißend nach dem Wesen der Erscheinungen forscht; wenn er zugleich die Bedeutung des Bundes und der Gemeinschaft für das Individuum erlebt hat. Die Frage nach dem Chore im Drama ist mithin nicht bloß eine stilistische, — und man würde darum auch der Erscheinung des Chores im deutschen Drama nicht gerecht, wollte man ihn nur als Nachahmung des antiken Chores betrachten. Sie ist vor allem auch eine weltanschauliche, sodaß ihre Lösung einen tiefen Einblick gewährt in das innerste Wesen und die geistige Eigenart des Dichters.

1. Kapitel.

Klopstock und Gerstenberg; der Sturm und Drang.

I.

Klopstocks Bardiete und „Salomo."

Der Name Klopstock bedeutet einen Wendepunkt in der Geschichte der neueren deutschen Poesie; die Heraufkunft einer neuen Dichtergeneration und zugleich die Erfüllung dessen, was sich in der Anakreontik in ersten Anfängen vorbereitet hatte. Als Klopstock seine ersten dramatischen Dichtungen veröffentlichte, war das deutsche Drama von der Herrschaft des französischen Klassizismus noch nicht befreit. Er selbst stand noch unter diesem allgewaltigen Banne.[1]) Aber bereits in seinen biblischen Dramen war das Streben, über die klassizistische Form hinauszuschreiten, deutlich fühlbar gewesen, und die vaterländischen Dramen ließen keinen Zweifel mehr über das neue Wollen ihres Schöpfers. Schon der Stoff dieser „Bardiete", wie der Dichter seine Hermannsdramen nannte, war eine Wehr gegen fremden Geisteszwang, und Klopstock hatte ihn zur dichterischen Gestaltung gewählt, weil es ihm ernst war mit seiner vaterländischen Begeisterung. Nichts Geringeres schwebte ihm vor, als die Schöpfung nationaler Schauspiele, welche sich an alle Deutschen wenden sollten.[2]) Der Dichter des Messias, der es verstanden hatte das religiöse Fühlen einer Zeit künstlerisch zu formen, durfte sich bei seiner inneren Erlebnisfähigkeit und Tiefe des Gefühls auch an diese Aufgabe heranwagen. Er hatte schon in einzelnen Oden seiner patriotischen Begeisterung Ausdruck verliehen.[3]) Geschichte und Mythologie der alten Deutschen waren hier wie die Passionsgeschichte im „Messias" das Gewand, worein der Dichter seine eigensten Gedanken und Gefühle hüllte. Bei der Fülle des Stoffes aber und bei der eigenen Anteilnahme am Gegenstande konnte sich Klopstock nicht mit solchen lyrischen Einzelgesängen begnügen. Es drängte ihn zur kyklischen Gestaltung des Stoffes, zur umfassenden Darstellung dessen, was ihn bewegte. Zugleich erkannte er, daß vaterländische Gesänge erst dann ihre volle Wirkung tun, wenn sie einem Chore in den Mund gelegt werden, welcher gleichsam die Gesamtheit

des Volkes repräsentiert. Aeußere Umstände halfen zur Verwirklichung solcher dichterischen Ziele: die historischen Quellen, welche Klopstock eifrig studierte, berichteten ihm von einer Sängerkaste bei den Germanen, deren Aufgabe es war, der Gegenwart die Taten der Vorzeit im Gesange vor Augen zu stellen. „Die nördlichern Barden, die Skalden, gingen vornehmlich deswegen mit in die Schlacht, um die Taten selbst zu sehen, die sie besingen wollten.“ [4]) Diesen Barden legte er seine patriotischen Gesänge von deutscher Urzeit, in denen sich der deutsche Geist spiegeln sollte, in den Mund. Um sie in innere Beziehung zu einander zu bringen und ihnen die Ausdruckskraft lebendiger Gegenwart zu geben, ließ er einzelne Personen zwischen den Gesängen auftreten; unter ihnen Hermann als die Hauptperson. So entstand Klopstocks erster Bardiet, die „Hermannsschlacht“, — ein Chordrama im Sinne der ersten Tragödien des Aeschylus.

Das Werk war eine revolutionäre Tat auf dem Gebiete deutscher Dramatik. Denn zum ersten Male wurde hier eine Handlung ganz auf den Chor begründet, ein Drama aus dem lyrischen Chorgesange geschaffen. Es war ein offener Bruch mit der klassizistischen Tradition. Denn das regelmäßige Trauerspiel hatte den Chor, weil er das strenge Schema der dramatischen Charaktere wie der Versform der Alexandriner umstürzte, als ein seinem innersten Wesen fremdes Element abgelehnt. Eine chorische Masse, welche Lyrik und Musik in das Trauerspiel einwebte und über die Grenzen des reinen Sprachdramas hinausführte, widerstrebte dem rationalistischen Geiste des Klassizismus: der confident der französischen Tragödie war der einzige Ersatz für den Chor. Nur einmal war in der Gottschedischen Schule vor Klopstock der Versuch gemacht worden, den Chor zu verwenden. In Cronegks unvollendetem Trauerspiele „Olint und Sophronia“ sind die Akte durch Chorgesänge „christlicher Jungfrauen“ miteinander verbunden. Hier aber war es das religiöse Motiv und das Vorbild Racines, was den Dichter zu der Neuerung bestimmte. Wie in Racines religiösen Alterswerken sollten hier die Chöre dem Ganzen den Charakter der Feierlichkeit verleihen. Von Racine entlehnte Cronegk auch die Kunst, die Chöre als Zwischenaktsmusik zu verwenden. Während nun aber in der „Athalie“ und „Esther“ der Chor eng mit der Handlung verknüpft und zu diesem Zwecke noch eine Chorführerin nach antikem Muster eingeführt wurde, während die Chorgesänge in direkter Beziehung zur Handlung stehen, tritt der Chor

bei Cronegk, mehr oder weniger motiviert, nur zwischen den Akten auf, um die Moral- und Weisheitssprüche des klassizistischen Dichters in jambischen Reimversen zu verkünden. Die Chorlieder dienen hier den belehrenden und moralischen Absichten des Dichters. Sie feiern die Tugend und den Opfermut der beiden Helden. Zugleich enthalten sie die Klagen des Chores über das eigene Geschick und die Anrufe der Gottheit um Schutz vor der drohenden Gefahr. Dem religiösen und moralischen Inhalte entsprechend ist die Form dieser Gesänge oratorienartig. In rhythmisch gleichen Reimversen singt der ganze oder geteilte Chor kurze Lieder; einzelnen Stimmen aber sind rhythmisch freiere Recitative übertragen, Ariosos und Arien. Ohne Zweifel ist hier der Chor ein Mittel, der Handlung den Charakter der Oeffentlichkeit und den Geschehnissen durch die eingestreuten moralischen Betrachtungen eine tiefere Bedeutung zu geben. Auch nimmt der Chor bis zu einem gewissen Grade Anteil an dem Geschicke der Helden und vertritt die Idee des Stückes. Allein die Mittel, über die der Dichter verfügt, sind dürftig und äußerlich. Eine tiefere Anteilnahme an der Handlung und dem Schicksal der Helden ist dem Chore nicht vergönnt. Er bleibt außerhalb der dramatischen Handlung stehen, und die Sorge um sein eigenes Geschick ist die vornehmste. Darum kann er nur als ein Fremdkörper im Drama empfunden werden. Der rein poetische Wert dieser Gesänge ist zudem so gering, daß Cronegks Gebrauch des Chores im Drama als mißglückt zu bezeichnen ist.

Man muß die Versuche des klassizistischen Dramas mit dem Chore, wie sie Cronegk und einige Jahre später Ayrenhoff anstellten, kennen, um die Bedeutung der „Hermannsschlacht" würdigen zu können. Klopstock war, wie auch der „Messias" bewies, von Grund aus Lyriker. Inneres Pathos und ungewöhnliche Gefühlsstärke drängten ihn zur Gestaltung erhabener Gegenstände in rhythmisch hochgespannter Form, in Oden und Hymnen. Alles Schwergewicht des Ausdrucks verlegte er in den Rhythmus. In ihm spiegelte sich die Erregung seiner Seele wieder. Der Schwung seiner Begeisterung duldete nicht den Zwang des Reimes und eintöniger Metren: in den Chorgesängen der „Hermannsschlacht" riß es ihn fort zur Beseitigung aller metrischen Fesseln, — zur Freiheit des Hymnus. Der Träger dieser Lyrik, der Bardenchor, ist als dramatischer Faktor dementsprechend in dem Bardiete behandelt. Seine gegensätzliche Stellung zu dem Chore, wie er bei Schiller

und den antiken Tragikern seine Ausprägung fand, wird schon an dieser Stelle deutlich.

Das leitende Motiv, welches Klopstock zum Chore führte, war sein patriotisches Erlebnis. In den Barden und ihren Gesängen wollte er deutschen Geist und deutsches Wesen verherrlichen. Die Fabel seiner Hermannsdramen entsprach den Forderungen, die Schiller später für das Chordrama aufstellte. Sie verwies in die Anfänge deutscher Geschichte, wo das ganze Leben des Volkes öffentlich, das Volk noch die sinnlich lebendige Masse war, und die ursprünglichsten Motive noch walteten. Damit waren die Vorbedingungen für das Chordrama erfüllt. — In „Hermannsschlacht" (1769) trat nun als dramatische Handlung zu den Chorgesängen Hermanns Kampf und Sieg im Teutoburger Walde. Die Verbindung zwischen Chor und Drama ließ sich hier leicht herstellen. Denn für die Darstellung der Schlacht, deren einzelne Vorgänge Klopstock in französischer Manier hinter die Bühne verlegte, wurde ihm der Chor zu einem wichtigen dramatischen Hilfsmittel. Er übertrug ihm die Rolle eines den Verlauf der Schlacht beobachtenden und berichtenden Zuschauers und stellte ihm die Aufgabe, die Beziehungen zwischen der eigentlichen Handlung des Kampfes und den Vorgängen hinter der Kampflinie jeweils herzustellen. Erst durch den Chor erlebt der Zuschauer die „Hermannsschlacht" als dramatische Handlung; denn der Chor ist sichtbarer Ausdruck für die Vorgänge hinter der Bühne und somit die Seele des ganzen Schauspiels. Aber nicht bloß die passive Rolle eines Zuschauers und Vermittlers spielt er. Er ist auch mithandelnde Person, da er die Kämpfer durch seine Gesänge anfeuert. Klopstock selbst legte Gewicht auf diesen aktiven Charakter seiner Barden; er wollte sie betrachtet wissen als „handelnde Personen; denn sie helfen siegen." [5]) Als dramatische Person wurde der Chor auch in den Dialog einbezogen. Zu diesem Zwecke wurde nach dem Vorbilde der antiken Tragödie, mit der Klopstock wohl vertraut war, ein Chorführer aufgenommen. Aber auch einzelne Choreuten erhielten Anteil am Dialog. An der dramatischen Seite dieses Bardenchores tritt nur die Eigentümlichkeit Klopstockischer Chorbehandlung deutlich hervor.

Der Chor in der „Hermannsschlacht" bildet keine einheitliche Masse, die gegenüber der dramatischen Handlung ihre Geschlossenheit und Eigenart behauptet. Gleich zu Anfang des Bardietes erfahren wir, daß ein Teil der Barden mit Hermann in die Schlacht

gezogen ist. Sie erscheinen erst nach errungenem Siege als Hermanns Begleiter auf der Bühne. Der andere Teil des Chores behauptet vom Beginn des Schauspiels bis zum Schluße die Bühne. Mit den Druiden und Opferknaben zieht er in die Scene, welche einen Felsen über dem Tale darstellt, ein, um von hier aus nach alter Sitte durch Opfer und Gesang den Ausgang der Schlacht mitzubestimmen. Chorgesang, Opfer und Opfertanz sind die Hauptvorgänge auf der Bühne. Da die eigentliche Handlung unsichtbar bleibt, und nur wenige Personen derselben auftreten, ihr Held aber erst am Schlusse erscheint, so wurden die Barden zu agirenden Personen der Bühnenhandlung. Vor allem erhielt der Chorführer eine über seine Bedeutung als Chorführer hinausreichende Rolle im Schauspiel. Er ist mehr als Anführer des Chores, als bloßer Sprecher und Berater. Denn als Vater jenes kühnen Operknaben, den seine Kampfbegier in die Schlacht getrieben, und eine tödliche Wunde langsam dahinsinken läßt, ist er persönlich in die Handlung verwickelt. Mit einer Freiheit, die dem Gesetz der antiken Tragödie durchaus fremd ist, darf er sich deshalb von dem Bannkreise des Chores ablösen. Er hält seinem sterbenden Sohne zum Schwure das Schwert, ja er verläßt sogar die Bühne, um den Verwundeten auf einen Mooshügel zu betten. In ähnlicher Weise verfährt der Dichter mit den Choreuten. Einzelne Barden treten aus dem Kreise des Chores heraus, um als Boten Aufträge zu vermitteln. Andere holen Erkundung über die Schlacht ein; wieder Andere begleiten Thusneldas Tanz mit Spiel und Gesang, und so fort. Die Beteiligung der Choreuten am Dialog geschieht, ihrer individuellen Behandlung entsprechend, ohne Regel und Gesetz. Durch all diese Momente wird die Einheit des Chores in eine bewegte Vielheit aufgelöst, seine Eigenart als ein von der Handlung wesentlich verschiedener Faktor des Dramas zerstört. Hinzu kommt noch, daß der Chor seine Gesänge nicht an bestimmten Punkten in der Entwicklung der Handlung anstimmt, wie der antike Chor, sondern meist willkürlich in den Dialog einstreut, sodaß sie äußerlich an den einzelnen Stellen nur notdürftig motiviert erscheinen. Größte Freiheit der Bewegung gilt als Gestaltungsprinzip für diesen Chor, entsprechend dem Geiste, aus dem das ganze Schauspiel geschaffen wurde. Dadurch unterscheidet er sich ebenso vom antiken wie von Schillers Chore, dessen Wesensgesetz bei aller Freiheit seiner Lyrik Geschlossenheit, Einförmigkeit und Maß in der Bewegung ist. Der Eindruck freister Bewegtheit wird noch dadurch

verstärkt, daß am Ende des Bardietes außer den Barden, welche Hermann begleiten, mit Tusnelda und ihren Jungfrauen ein Gegenchor auftritt, der im Siegesgesange mit den Barden wetteifert.

Die Reflexion fehlt dem Klopstockischen Chore gänzlich. Nirgends stellt er ruhige Betrachtungen an; alle seine Gesänge sind vielmehr Ausdruck einer leidenschaftlichen Erregung, eines inneren Erschüttertseins. Denn erhabene Gegenstände sind es, die er besingt: Taten der Vorzeit, heimische und fremde Götterwelt, Volk und Vaterland, Freiheit und Heldentum. Nach diesen Motiven reihen sich die einzelnen Chorgesänge aneinander und ergeben zur Kette verbunden den einen großen Hymnus der „Hermannsschlacht". Bei einer mehr die Oberfläche, als das innere Wesen treffenden Unterscheidung lassen sie sich einteilen in rein lyrische und mehr episch gehaltene. Zu letzteren gehören die Gesänge, in welchen die Barden die Kriegstaten der Vorfahren feiern, um die Kämpfer im Tale anzufeuern (3. Scene). In einem einzigen, kaum unterbrochenen Zuge ruft der Chor drei Waffentaten der Väter den Kämpfenden ins Gedächtnis: einst standen achthundert Deutsche gegen fünfzighundert Römer. Lange unentschieden blieb der Kampf. Endlich sprangen die Deutschen von den Rossen, wüteten unter den Feinden und trieben die Fliehenden zurück zu den Legionen. Ein anderes Mal schwamm das deutsche Heer über den Rhein, vernichtete die aus dem römischen Lager entsandten Turmen und nötigte den Feldherrn samt den Legionen zur Flucht. In der Schlacht bei Pharsalus endlich entschieden deutsche Kohorten den Sieg für Cäsar. — Die Form dieser Gesänge zeigt die charakteristischen Merkmale von Klopstocks Chorlyrik bereits mit aller Deutlichkeit. Jedem einzelnen Berichte geht die eindringliche Mahnung an die Kämpfer voraus:

„Höret Taten der vorigen Zeit!
Zwar braucht ihr, euch zu entflammen, die Taten der vorigen Zeit nicht;
Doch tönen sie eurem horchenden Ohr,
Wie der Jägerin Geschrei, die triefen das Blut des Wildes sieht."

Dann folgt die Erzählung. In gedrängter Kürze, in sprunghafter Bewegung werden die Ereignisse dargestellt. Kurze Hauptsätze stoßen hart auf einander; Nebensätze werden fast gänzlich vermieden. Charakteristische Wortstellungen und Stabreime lassen Rhythmus und Wort markant hervortreten. Ein Beispiel diene zur Veranschaulichung:

„Wie weheten die Mähnen! wie wölbete sich der Staub!
Wie schäumten die kleinen Herden des Felsenwalds!
Ueber dem Strome wieherten die anderen, und weideten
An des Ufers Schilfgeräusch."

Strophische Gliederung und Verteilung der Gesänge auf Einzelchöre und Gesamtchor ermöglichen schroffe Uebergänge in der Erzählung und erhöhen den Eindruck leidenschaftlicher Bewegung. Alle diese Momente kennzeichnen das Wesen und das Pathos der hymnischen Form.

Zur gleichen Gruppe von Chorliedern lassen sich die Gesänge zählen, welche von den Ereignissen der Schlacht und dem ersten Auftreten der Römer unter den Deutschen singen (3., 4. und 6. Scene). Jäher Wechsel von Präsens und Präteritum, schroffe Uebergänge von der Erzählung zu Anrufen an die Kämpfenden und einzelne Personen kommen hier als besondere Merkmale der äußeren Form hinzu. Alle diese Gesänge führen, da sie allzusehr im Einzelereignis sich verlieren, über die Grenzen hinaus, die dem Chorliede gezogen sind, wenn es den Zuschauer in Spannung erhalten soll. Aus dieser Erkenntnis heraus nahm Klopstock einen längeren Gesang dieser Gruppe in die zweite Ausgabe seines Bardietes nicht mehr mit auf.

Das Schwergewicht und der dichterische Wert der „Hermannsschlacht' liegt in den rein lyrischen Gesängen. Unter allen am eindrucksvollsten ist der Anruf an Wodan, womit der Chor zu Anfang des Bardietes die Opferhandlung begleitet. Die Schlacht ist im vollen Gange, ihr Ausgang noch unentschieden; darum wird Wodan um Hilfe angefleht. Die Priester umringen den Altar, auf dem der Adler geopfert wird; die Opferknaben tanzen zur Musik der Instrumente: und nun bricht der ganze Chor aus in den Hymnus:

„O Wodan, der im nächtlichen Hain
Die weißen siegverkündenden Rosse lenkt,
Heb hoch mit den Wurzeln und den Wipfeln den tausendjährigen
Eichenschild,
Erschüttr' ihn, daß fürchterlich sein Klang dem Eroberer sei!" usw.

So wendet sich auch in den „Sieben gegen Theben", da die Tore der Stadt bereits vom Waffenlärm der Feinde ertönen, der Chor hilfesuchend zu den Göttern:

„ἰὼ παναχρεῖς θεοί,
ἰὼ τέλειοι τέλειαί τε γᾶς
τῶσδε πυργοφύλακες,
πόλιν δυρίπονον μὴ προδῶθ'
ἑτεροφώνῳ στρατῷ“ usw.

Aus tiefster Erschütterung singt der Chor diesen Hymnus. Er sieht den Gott auf dem Kriegswagen daherfahren. Laut schallt seiner Rosse Huf, ihre Mähne flattert im Winde. Voran schwebt der Adler Heerzug mit lautem Geschrei, die auf die römischen Legionen beutegierig herabschauen. Alle plastische Vorstellung des Gottes löst sich hier in leidenschaftliche Bewegung auf. Der Gesang wird in einem großen, frei hinströmenden Rhythmus vom gesamten Chore gesungen. Zu höchster Ausdruckskraft sind die freien Rhythmen und die Sprache gesteigert. Alliteration —, besondere Wortverbindungen und charakteristische Beiworte, Parallelismen und Wiederholungen sind die entsprechenden Ausdrucksmittel der äusseren Form. Die Gliederung des Gesanges in vierzeilige Strophen erhöht noch den wuchtigen Eindruck des Ganzen; denn die dadurch bedingten Atempausen lassen jede Strophe mit neuer Kraft beginnen.

An diesen Chorgesang, der seiner Form nach als typisch für alle folgenden zu gelten hat, schließt sich in der gleichen Situation unmittelbar ein „Vaterlandslied“ (2. Scene). Wie vorher der deutsche Gott, so werden hier die Furien angerufen, daß sie die Römer in Thuiskons Hainen den Richtern der Unterwelt senden. Die Tyrannen aber, die noch unzählig in Rom leben, verflucht das Lied in immer neuer Verwünschungen. Der größeren Mannigfaltigkeit des Gehaltes entsprechend sind die verschiedenen Strophen des Liedes — wie auch in allen folgenden Gesängen — auf Einzelchöre und Gesamtchor verteilt. Dadurch wird eine scharfe Abgrenzung der einzelnen Motive gegen einander, ein An- und Absteigen des Rhythmus ermöglicht, sodaß der sprunghafte Charakter der hymnischen Form noch sinnfälliger hervortritt. Besonders ausdrucksvolle Strophen werden dem ganzen Chore in den Mund gelegt, vor allem die auf eine letzte Steigerung zielenden Schlußstrophen. Die Verwünschungen des „Vaterlandsliedes“ erhalten ihre höchste Wirkungskraft erst in der letzten Vision des gesamten Chores:

„Wir hören, hören die Barden Walhallas,
Sie ruhen auf ehernen Stühlen mit heiligem Laube bekränzt,
Sie rauschen in den Harfen, und singen mit uns
Den Römern Verwünschungen zu!“

Mit den folgenden Gesängen wendet sich der Chor unmittelbar dem Schlachtfelde zu. Alles was dem Germanen verehrungswürdig ist, preist sein Gesang, um den Mut der Kämpfer anzufachen: „Thuiskons kühnes Volk", seine Jünglinge, Männer und Greise, „die lieber sterben, als leben, wenn's gilt für die Freiheit", seine Frauen und Bräute, Hermanns Mutter und Weib. Thuiskon und Mana werden als die Stammesgötter gefeiert, Hertha als die schöne Göttin, die im Grauen des Haines auf dem tönenden Friedenswagen sanft einherfährt. Ein eigenes Lied ist dem Vaterland und denen, die fürs Vaterland in der Schlacht sterben, gewidmet. (7. Scene). Klopstocks persönliches Empfinden bei dem Worte „Vaterland" klingt aus den Versen des Chores wieder:

„O Vaterland! o Vaterland!
Mehr als Mutter, und Weib und Braut!
Mehr als ein blühender Sohn
Mit seinen ersten Waffen!"

Wer fürs Vaterland starb, dem bringt in dem kühlsten der Haine Walhallas die ersten Waffen Thuiskon. Ihm singen die Barden entgegen in Walhalla; und hat er hier bei Waffentänzen und Siegesmahlen seine zweite Jugend gelebt, so nimmt ihn Allvater in seinen strahlenden Hain auf. — Motiv reiht der Chor an Motiv, um den Kampfesmut der Deutschen zu beleben. Er läßt sie ihre gefallenen Väter und Brüder schauen, wie sie auf Wolken im Kriegstanze nach Walhalla schweben (6. Scene); oder er zeigt ihnen den Todeswagen, der mit Varus krachend in den Cocytus stürzt (3. Scene), usw. In bedeutungsschweren Augenblicken des Kampfes warnt er sie, zu früh den Sieg für gewonnen zu halten (3. Scene) und ruft sie zu den Stellen der Schlacht, wo die Kühnsten der Römer noch Stand halten (6. Scene). Die äußere Form dieser Gesänge spiegelt ihre innere Bewegtheit wieder. Oft wird Strophe für Strophe von verschiedenen Teilchören gesungen; in einem Chorliede unterbrechen Wodanrufe und Kriegsgeschrei aller Barden den Gesang; in einem anderen werden alle deutschen Völker bei Namen gerufen (6. Scene):

„Ha, ihr Cherusker! ihr Katten! ihr Marsen! ihr Semnonen!
Ihr festlichen Namen des Kriegsgesangs!" usw.

Rhythmus und Wort erreichen oft die höchste Stufe charakteristischen Ausdrucks, wie in folgenden Versen:

„Dumpf tönt durch das Graun der Nacht daher der Wagen des Todes!
Vor ihm geht Varus! Der Wagen rasselt
Walhalla vorbei, kracht hinab
Zu dem Strome Cocytus." (3. Scene).

Nach der Schlacht stimmt der vereinigte Bardenchor auf Hermanns Geheiß den „Siegsgesang" an, einen neuen Hymnus auf Wodan, im Geiste des ersten. Ihm folgt ein Siegeslied Thusneldas und ihrer Jungfrauen, in welchem Hertha besungen und Hermanns Taten gefeiert werden. Den Schluß des Bardietes bildet der Schwur Hermanns und seiner Gefährten, welchen die Barden mit jener eindrucksvollen Strophe des ersten Chorgesanges begleiten:

„Wodan! unbeleidigt von uns,
Fielen sie bei deinen Altären uns an!
Wodan! unbeleidigt von uns,
Erhoben sie ihr Beil gegen dein freies Volk." —

Der Chor der „Hermannsschlacht" ist im letzten Grunde Sprecher des Dichters. Seine Hymnen legen beredtes Zeugnis ab von dem Manne, der mit aller Kraft seines Wesens sich bemühte, deutschem Geiste sein Eigenrecht gegenüber allzu mächtigen fremden Einflüßen zu erkämpfen. Höchste Leidenschaft, innere Spannung — dies ist das Wesen seiner Gesänge. Ihre äußere Form steht unter dem merklichen Einfluße von Ossians Gesängen [6]) und dem altgermanischen Epos. Im wesentlichen aber bleibt sie des Dichters Eigentum. Sie ist durchweg — nach Klopstocks eigener Bezeichnung — „dithyrambisch" [7]); der Dithyrambus aber war die dem Lyriker Klopstock angemessene Ausdrucksform. Die Gesänge verlangen nach begleitender Musik und waren vom Dichter zur Komposition bestimmt. Vielleicht hätte Glucks Vertonung, von der uns nichts erhalten ist, dem Bardiete zur Aufführung auf einer deutschen Bühne verholfen. — Nur durch den Chor ist die Hermannsschlacht bestimmt zu wirken. Neben ihm verblaßt der Prosadialog. Er ist nur dürftig geformt und vor allem für seine Armut an dramatischen Motiven viel zu lang. Daß der Bardiet, da er eine Schlacht vorführen und zugleich ein Zeitgemälde entwerfen sollte, mehr episch als dramatisch anmutet, ist noch kein Vorwurf. Jene Festlegungen, wo das Epos aufzuhören und das Drama zu beginnen habe, werden immer nur relative Geltung haben. Auch die ältesten Stücke des Aeschylus tragen epischen Charakter; z. B. wird in den „Sieben gegen Theben" wie in der Hermannsschlacht die eigentliche Handlung nur durch

Botenberichte und durch die Spiegelung in den dramatischen Personen, vor allem im Chore, zur Darstellung gebracht. Allein bei Aeschylus ragt überall ein bedeutendes Schicksal in die Bühnenhandlung hinein, welches im Chorgesange sich verkündet und Personen und Geschehnisse im tragischen Lichte erscheinen läßt. In seiner Tragödie waltet ein strenges Gesetz, welches Dialog und Lyrik, Drama und Chor in ihrer Wechselwirkung genau abwägt und die Bühnenereignisse in folgerechter Entwicklung aneinanderreiht. Bei Klopstock fehlt ein solch strenges Gesetz, wie auch jegliche Tragik; und insofern wird Schillers hartes Urteil über die „Hermannsschlacht" verständlich. Er war zu wenig Dramatiker, als daß er Chor und Handlung in rechte Wechselwirkung hätte setzen können. Zudem verrät sein Chor allzusehr den induvidualistischen Geist seines Schöpfers: es fehlt ihm ein rechtes Maß, — die Einheit und Geschlossenheit. Gewiß war es echter Patriotismus, welcher Klopstock beseelte. Allein der Dichter wurzelte mit seiner ganzen Zeit nicht in dem lebendigen Boden einer zur Einheit geschlossenen Nation. Sein nationales Empfinden war ein gefühlsmäßiges Erträumen einer Wirklichkeit und blieb an seine Person gebunden. — Klopstocks Chordrama steht am Anfang einer Entwicklungsreihe, welche über den Sturm und Drang zur Klassik führt. Erst einem geborenen Dramatiker, der zugleich den Tiefblick des Lyrikers besaß und der den Individualismus des Sturms und Drangs überwunden hatte, war es vorbehalten, die von Klopstock nur unvollkommen gelöste Aufgabe zu vollenden: Chor und Drama zu einer organischen Einheit zusammenzuschließen.

In „Hermannsschlacht" wurde letzten Endes das deutsche Volk, symbolisch im Chore erscheinend, als Held vorgeführt. Die Gestalt deutscher Urgeschichte, in welcher Klopstock das Ideal deutschen Wesens verkörpert sah, trat erst in dem folgenden und vor allem im letzten Stücke der Hermannstrilogie in den Vordergrund. Je mehr aber Hermann und seine Gegenspieler hervortraten, desto mehr wurde der Chor in den Hintergrund gedrängt. Denn nur der Chor als Ausdruck unmittelbarer lyrischer Begeisterung kam für Klopstock in Frage. Den Chor individuellen Charakteren und einer selbständigen Handlung gegenüberzustellen, zu der er etwa im Sinne von Sophokles reflektierend Stellung nehmen müßte, oder ihn wie Schiller zum Ausdruck einer aesthetischen Ueberzeugung zu machen, dies konnte nicht im Sinne Klopstocks liegen. Der zweite Bardiet, „Hermann und die Fürsten" (1784), stellt mit mehr

dramatischer Mitteln, als in der „Hermannsschlacht" zur Anwendung kamen, den Konflikt zwischen Hermann und den anderen deutschen Führern dar und endet in dramatischer Steigerung mit dem mißglückten Sturm auf das römische Lager. Hier konnte ein Chor im Sinne der Hermannsschlacht keinen Platz finden. Nur eine bescheidene Rolle spielt darum der Bardenchor in diesem Stücke. Es fehlt ihm die innere Anteilnahme an der Handlung, wie im ersten Bardiet. Zwar ist er auch hier der Träger vaterländischer Lyrik, Vertreter des Volkes, und seine Gesänge wenden sich an alle Deutschen; allein sie wollen nicht zu der Handlung stimmen. Lyrik und Drama fallen hier völlig auseinander. Die Aufgabe, die dem Chore gestellt ist, um sein Auftreten äußerlich zu motivieren, besteht in dem Absingen von Festliedern beim Siegesmahle der Fürsten. Bedeutsamer erscheint noch seine innere Motivierung; denn seine Gesänge bringen Bewegung in die Eintönigkeit des Dialogs; sie vermitteln wiederum dem Zuschauer ein kulturhistorisches Bild und machen ihn mit den der Handlung vorausliegenden Ereignissen der beiden ersten Schlachttage bekannt. Sie reihen sich nach Motiven und Form an die Gesänge der „Hermannsschlacht" an; es braucht darum an dieser Stelle nichts Neues zu ihrer Charakteristik hinzugefügt zu werden. Dem Wesen des ganzen Schauspiels entsprechend ist ihre Zahl gegenüber dem ersten Bardiet verringert, während das Sololied, von einzelnen Personen oder Choreuten gesungen, bedeutsam hervortritt. Im zweiten Teile des Bardietes mußte Klopstock den Chor von der Bühne verschwinden lassen, da er ihn für die Schlußereignisse nicht mehr gebrauchen konnte. Zu diesem Zwecke erteilte er ihm beim letzten Gesange symbolische Bedeutung: den einen Halbchor, „die Schatten" der gefallenen Römer und die „Dichter Elysiums" verkörpernd, ließ er dem römischen Lager sich zuwenden, während er den anderen Halbchor als die „Barden" und „Helden in Walhalla" und „die Seelen" der gefallenen Deutschen nach der Seite des deutschen Heeres hin abtreten ließ (7. Scene). Damit aber löste sich die Wesenheit des Chores gänzlich auf. Der Chor verliert seine eigene Gestalt und bedeutet eine fremde. Er sinkt zum bloßen Instrument des Dichters herab. — Symbolisierend wurde an dieser Stelle — seiner inneren Form nach — auch der Bardengesang. Das Lied des zweiten Halbchores ist gleichsam ein Dialog zwischen den Schatten der römischen Krieger und den Dichtern in Elysium. Frage und Antwort erwecken den Eindruck eines richterlichen Verhörs, bei

welchem die Römer als „Welteroberer" und Tyrannen hinab zum Cocytus verwiesen werden. Der Gesang des anderen Halbchores dagegen ist ohne Frage und Antwort. Die Barden Walhallas singen den ankommenden Seelen der Deutschen entgegen, und die Helden preisen sie, die „edel starben" und fordern sie auf, in „Wingolfs heilige Hallen" zu schweben, wo ihrer das Siegesmahl am Tische der Götter wartet. Von dieser Scene an erscheinen nur noch einzelne Choreuten auf der Bühne. Einheit und Wesen des Chors aber, die im ganzen Schauspiele als fragwürdig erscheinen, werden an dieser Stelle gänzlich zerstört.

In „Hermanns Tod" (1787), dem bestgelungenen Stück der Trilogie, steigert sich die Feindschaft zwischen Hermann und dem Fürsten zum tragischen Konflikt. Alles Interesse sammelt sich hier in der tragischen Hauptperson. Das Volk aber ist durch den Stammeskampf in zwei feindliche Parteien getrennt. Hier war der Bardenchor unmöglich. Klopstock entledigte sich dieses für seinen ersten Bardiet so wichtigen Faktors dadurch, daß er die Mehrzahl der Barden in der Lagerschlacht umkommen läßt. An die Stelle des einen Chores tritt nun als Träger von Lyrik und Musik, die Klopstock auch in diesem Stücke nicht entbehren konnte, eine Menge von singenden, musizierenden und tanzenden Teilchören, und das Sololied überwiegt den Gesang von ausgesprochen chorischem Charakter. Die Lieder gelten nur noch einzelnen Personen und dienen dazu, sie malerisch herauszuheben. Die wenigen Barden, die das römische Schwert verschont hat, erscheinen ohne den Chorführer vor dem tragischen Ausgange vorübergehend auf der Bühne, um den „Schlachtruf", einen letzten Hymnus auf Hermanns Heldentaten, vorzutragen (15. Scene). „Der Bardiet" wird nur gesprochen, und zwar, wie die Bühnenanweisung bemerkt, „nicht mit Aktion, weil sie kein Schauspiel geben wollen". Auch hier werden die Barden maskiert; ein einzelner stellt Hermann dar, die anderen antworten ihm als seine Krieger. Das Thema des Gesanges lautet: Hermann als Feldherr in der Schlacht. Formal den früheren Bardengesängen ähnlich, kennzeichnet er wie kaum ein anderer Klopstocks dithyrambischen Stil. Das Analogon zu diesem „Chore" bilden die übrigen Chöre des Schauspiels, deren in idyllischem Stile gehaltenen Lieder Hermanns Gattin besingen. Sie bestehen aus einzelnen Gruppen von Jägern, Hirten usw., welche der Reihe nach durch Tanz und Gesang ihrer Freude über Thusneldas Rückkehr Ausdruck verleihen. (17. Scene). Alle diese

Chöre werden episodisch eingeführt und dienen zur malerischen Ausgestaltung einer Situation. Schon in „Salomo" (1763) hatte Klopstock ähnliche Chöre verwendet, um das Drama lyrisch zu beleben. Zwar der Sängerchor, aus dessen Mitte zwei einzelne Choreuten einen Wechselgesang zwischen David und Jonathan anstimmen, wirkt hier lediglich als dekorative Masse (3. Handlung, 8. Auftritt). Der Chor der Sängerinnen aber, welche nach Racines Vorbilde als Begleiterinnen Semiras erscheinen und wie diese episodisch behandelt sind, dient gleich den Chören in „Hermanns Tod" der Charakteristik. Sein Opferlied (in antiken Strophen) gibt jener Scene des zweiten Aktes, wo Semira dem König die Opfer für Moloch vorführt, erst ihre eigenartige Färbung.

Bei allen diesen Chören haben wir es mit jener Gattung Chor zu tun, die dem Opernchore wesensverwandt ist. Ihre Rolle im Drama ist eine rein musikalische oder dekorative, und ihre Gesänge fallen unter den Begriff des lyrisch-musikalischen Intermezzos, — der ‚ἐμβόλιμα' der Aristotelischen Chortherorie. Bezeichnender Weise war es gerade diese Art von Chören, welche für den Sturm und Drang vorbildlich wurde.

II.

Klopstocks Nachahmer.

Es ist ein Beweis für die zündende Kraft der „Hermannsschlacht", daß gerade dieses Stück der Trilogie zeitgenössische Dichter, welche noch der älteren Dichterschule angehörten, zur Nachahmung reizte.[8]) Wenn es jetzt ein Dichter wie C. von **Ayrenhoff**, der eben noch eine Alexandrinertragödie „Hermanns Tod" in Gottsched's Manier verfaßt hatte, wagte, mit einer Tragödie „Thumelicus oder Hermanns Rache" (1770) auf den Plan zu treten, welche aus Prosadialog und Bardenlyrik bestand, so ist der Grund dafür allein in Klopstocks Chordrama zu suchen. Ayrenhoff ist indessen innerlich niemals über den klassizistischen Standpunkt, wie er ihn in seinem „Schreiben über Deutschlands Theaterwesen und Theater-Kunstrichterei"[9]) (1782) festlegte, hinausgewachsen. Klopstocks Einfluß konnte ihn darum nur äußerlich berühren. Lediglich das Handwerkszeug entlehnte er von ihm für seine Tragödie. Wozu der Bardenchor der „Hermannsschlacht" unter seinen Händen wurde, dies zeigt die „Zuschrift an den Herrn Weise".[10]) Ayrenhoff wollte hiernach an die Stelle des „brausenden Kriegsgeschreis" der Klopstock'schen Bardenlieder Lob- und Danklieder für einen vergötterten Helden setzen. „Poetisch eingekleidete Erzählung einer wahren Geschichte" sollen seine Bardengesänge sein; will man sie aber als solche nicht gelten lassen, so soll man sie wenigstens als geeignete Ausfüllung der Zwischenakte betrachten. Ayrenhoff war sich selbst im Zweifel darüber, ob sein Chor die rechte Wirkung tun könne, und er bestimmte darum von vorneherein einen großen Teil von dieser „poetisch eingekleideten Historie" nur für den L e s e r. Didaktische Zwecke waren es im Grunde, welche der Dichter mit der Einführung des Bardenchores verfolgte, wie er auch von moralischen Absichten spricht, „welche unsere alten Germanier mit ihren Liedern verbunden zu haben scheinen". Dies war der Geist, aus dem schon Cronegks Chor hervorgegangen war. Ganz im Sinne Cronegks ist auch Ayrenhoffs Chor behandelt. Der Dichter citiert ihn an drei Stellen

der Handlung willkürlich auf die Bühne, damit er eine Zwischenmusik aufführt und läßt ihn ebenso unvermittelt wieder abtreten. Der Chor soll Hermanns Taten vor dem zur Fürstenwahl versammelten Cheruskervolke feiern: dies ist die einzige dürftige Motivierung für sein Erscheinen im Drama. Zwar schwebt Hermanns Geist rachefordernd über der ganzen Tragödie; allein im Mittelpunkte der eigentlichen Handlung stehen andere Personen, und so bleibt der Chor gänzlich außerhalb ihres Rahmens stehen. Eine Beziehung zu den handelnden Personen liegt hier überhaupt nicht vor. Die Gesänge des Chores, langatmige Erzählungen von Hermanns Waffentaten, sind als moralische Mahnungen an die deutschen Völker gedacht. Jener begeisternde Anruf der „Hermannsschlacht" (s. o. S. 17) verwandelte sich dementsprechend im Munde dieses Chores in folgende Gestalt:

„Hört Völker, die Taten des Helden!
Laßt Eifer die Herzen beleben,
Nach ähnlichen Taten zu streben!"

Mit diesen Versen wird jeder der drei großen Zwischengesänge vom ganzen Chore eröffnet und beschlossen. Die Erzählung selbst wird immer unterbrochen von lehrhaften Betrachtungen, platten Moralsprüchen und Reflexionen. Im Grunde ist sie nichts anderes, als nüchterne Aufzählung der Tatsachen. Die äußere Form dieser Bardengesänge ist ihrem didaktischem Charakter angepaßt. Ihrem Wesen nach klassizistisch, steht sie unter dem entscheidenden Einflusse des „Barden" Kretschmann, Gleims und der Anakreontik überhaupt. Die meist jambischen, durchweg durch Reime zusammengebundenen, unstrophischen Verse fließen ohne jeden dichterischen Schwung, ohne die belebende Kraft einer poetischen Sprache gleichmäßig dahin. Verstandesmäßig zurechtgezimmert wie das ganze Drama sind auch die Bardengesänge. Die folgenden Verse werden beweisen, wie Rhythmus, Wort und Reim nur der Klarheit und Deutlichkeit, dem obersten Prinzipe des Dichters, dienen sollen:

„Mehr zu beklagen waren / Unsre tapfern Reiter-Scharen;
Des Schicksals und des Bodens Neid
Zwang sie bei diesem langen Streit
Zur schmerzlichen Untätigkeit.
Erst am Ende wies / Zu Taten sich Gelegenheit —
Die aber (und ihr Herz beruhigte nur dies)
Hermann ihnen selbst entriß." [11])

Diesen Grundstock seiner Form verzierte Ayrenhoff durch einige von Klopstock entlehnte Stilelemente: er versucht in den kurzen Anrufen des Chores an die „Völker Tuiskos", an Hermann, an die Götter (1., 8. und 33. Scene) sich der hymnischen Form zu nähern, er verteilt die Erzählung auf Gesamt- und Einzelchor und läßt besonders wichtige Verse wiederholen oder vom ganzen Chore singen. Allein dies alles blieb nur äußeres Beiwerk. Denn es fehlte dem Dichter Klopstocks innere Erlebnisfähigkeit. Sein vaterländisches Empfinden erschöpfte sich in einem rein historischen Interesse an der Geschichte der alten Deutschen, deren Leben und Taten „getreu" zu schildern er im Sinne hatte. Das Werkzeug seiner belehrenden und moralischen Absichten ist der Chor. Er ist bei Ayrenhoff ganz und gar nicht, was er bei Klopstock ist: symbolischer Vertreter des Volkes, und darum ist es nicht verwunderlich, daß neben dem Chore in dieser Tragödie das Volk auf der Bühne erscheint. Es wird als „unbeständiger Pöbel"[12]) charakterisiert, welcher die Ereignisse der Handlung mit elementaren Ausdrucksbewegungen begleitet (10. Scene) und seine Gemütsbewegungen in spontanen Ausrufen kundgibt. (10. und letzte Scene). Ohne Zweifel geht diese Art Darstellung des Volkes auf Shakespeare zurück, den Ayrenhoff kannte und ablehnte.

Ayrenhoff hat auch in seinem Lustspiel „Alceste"[13]) einen Chor verwendet, — diesmal im Anschlusse an Aristophanes. Der Chor dient in dieser plumpen Posse, einer Verspottung der märchenhaften Züge des Alkestis-Stoffes, den parodierenden Absichten des Dichters. Er ist in der Art, aber nicht im Geiste des Aristophanes gehalten, — eine geistlose Parodie des Euripideischen Chores. Das tiefste Wesen des Chores blieb Ayrenhoff verschlossen. Darum vermochte er ihn so wenig wie Cronegk zu einem lebendigen Faktor im Drama zu machen. Dies ist vielmehr allein dem Dichter vorbehalten, der wie Klopstock von erhabenen Gegenständen im Innersten bewegt wird, oder dem wie Aeschylus die tiefsten Gründe des Menschen- und Weltenschicksals sich eröffnen.

Ebenfalls im ersten Jahre nach dem Erscheinen der „Hermannsschlacht" trat ein noch bescheideneres Talent als Ayrenhoff mit einem oratorienartigen kleinen Stücke „Hermanns Tod" (1770) hervor, in dem ein Bardenchor nach Klopstocks Muster auftritt. Das Stück des Magdeburger Dichters **Patzke** ist lediglich als Unterlage für die Musik gedacht und ganz auf musikalische Wirkung hin angelegt. Es enthält außer dem Bardenchore noch eine Reihe

anderer Chöre, auf welche die Gesangspartien wechselweise verteilt werden. Mit Klopstocks Chorpoesie hat die Patzkische trotz des Bardenchores nichts gemein; sie ist ein höchst unbedeutendes dichterisches Erzeugnis im Stile der Anakreontiker. Aus Kretschmanns Bardengesang sind ganze Partien wörtlich herübergenommen. Patzke war bescheiden genug, diesem wie seinen übrigen im gleichen Stile gehaltenen kleinen musikalischen „Dramen" mit Chören [14]) keinen besonderen poetischen Wert beizumessen und sie nur als nötige Grundlage für den Musiker gelten zu lassen.

Endlich ließ ein gleich unbedeutender Dichter, **J. M. Babo**, in seinem dramatischen Heldengedichte „Die Römer in Teutschland" (1780) am Schluße einen Barden hervortreten, welcher einem Chore vergleichbar in rhythmisch-gehobener Prosa der Nachwelt den Ruhm des erschlagenen Helden verkündet.

Alle diese Versuche mit dem Chore verdienen in diesem Zusammenhange nur deshalb erwähnt zu werden, weil sie Klopstocks Chordrama in das rechte Licht zu stellen geeignet sind.

III.

Gerstenbergs „Minona".

Konnte bei Klopstock, wie sich zeigte, Chordrama und Drama mit musikalischen Chören noch gleichberechtigt neben einander stehen, so gab es dagegen für einen Dichter, der wie Gerstenberg dem Geiste des Sturmes und Dranges noch einen Schritt näher rückte, und der vor allem musikalischer Dichter war, nur noch eine Entscheidung in der Frage nach dem Chore. Bei Gerstenberg, wie bei allen Stürmern und Drängern, steht der Chor in innerem Zusammenhange mit dem musikalischen Drama. Gerstenberg bemühte sich von früh an um das Opernwesen und plante selbst eine Oper „Peleus" (1776), nachdem er bereits seine berühmte Kantate gedichtet hatte. Sein Streben ging auf eine deutsche Oper aus, die sich von dem französischen und italienischen Vorbilde gleichermaßen ferne halten sollte. „Welch ein Werk könnte die Oper sein", ruft er aus, „wenn man noch jetzt die eigentümliche Welt der Oper so zu nutzen versuchte, als schon das bloße Ideal derselben die brüderlichen Genien der Dichtkunst und der Tonkunst dazu einladet".[15]) Von der Oper kam Gerstenberg zum Chore und nur in jener beliebten Zwischengattung von Drama und Oper hat er Gebrauch von ihm gemacht. Klopstocks Dramen mit Chören, Shakespeares „Sturm" und die Oper wurden dabei seine Vorbilder. Indessen erhielten die Chöre in dem tragischen Melodrama „Minona oder die Angelsachsen" (1785) doch ihr eigenes, für den Dichter charakteristisches Gepräge. Der Hauptchor des Stückes, aus den „Geistern Ossians" bestehend, weist über die Form des bloßen musikalischen Intermezzos hinaus. Denn indem ihn der Dichter zum Träger des Wunderbaren und Verkünder der Zukunft in der Oper von Minona machte, wurde er nach Gerstenbergs eigenem Ausspruche zur „Unterlage des Ganzen".[16]) Als geheimnisvoller Bewohner der „Geisterinsel" bleibt er freilich unsichtbar. Nur in prophetischen Gesängen und als wunderwirkende Kraft gibt er sich zu erkennen. Er läßt Minona aus ihrer Gruft hervorgehen (2. Akt) und gebietet Wogen und Winden das Gewitter heraufzuführen

(3. Akt). Seine kurzen Gesänge am Ende des 2., 3. und 5. Aktes sind im symbolischen Halbdunkel gehalten und in geheimnisvolle Musik getaucht: sie lassen im Symbole die Zukunft erscheinen: der Stern aus der Nacht (Edelstan) gesellt sich der Knospe des Lichts (Minona), — die Verbindung der Angelsachsen mit den Schotten ist der Keim zu einer neuen Blüte der britischen Insel. Ihre äußere Form erinnert mit ihren ausdrucksschweren freien Rhythmen, der wuchtigen Fülle ihrer Sprache und den reimlosen Strophen ebenso sehr an Ossian wie an Klopstock. — Außer diesem für die Handlung unentbehrlichen Faktor des Geisterchores erscheinen in dem Stücke Chöre, die mit Klopstocks episodischen Chören auf einer Linie stehen. Die „Druiden" führt der Dichter im 5. Akte seines Dramas nur ein, weil ihr feierlicher Umzug und Opferlied, ein Wechselgesang zwischen dem Oberdruiden und dem Chore, die Situation versinnlichen soll. Für die Gesamthandlung kommt er trotz seiner lebhafteren Aktion gegen den Schluß des Aktes hin nicht in Frage. In gleicher Weise dienen die auf Klopstock zurückgehenden Bardenchöre, deren Gesänge von den Kämpfen mit den Pikten die kriegerischen Aufzüge der Sachsen und Jüten im 4. Akte begleiten, lediglich zur Gewinnung eines wirksamen Bühnenbildes.

Der Chor als Träger des Wunderbaren in der Oper und als musikalischer und dekorativer Faktor im Drama, — dies waren die beiden Möglichkeiten von Gerstenbergs Chorverwendung. Ein Chordrama im Sinne der „Hermannsschlacht" zu schaffen, lag ihm gänzlich fern. Als den Hauptgegenstand dramatischer Darstellung betrachtete er den Menschen in seiner charakteristischen Ausprägung als leidenschaftlich fühlendes und wollendes Individuum, wie er ihn bei Shakespeare fand. Er pries Shakespeares Dramen als „lebende Gemälde der sittlichen Natur von der unnachahmlichen Hand eines Raphael"[17]) und entwarf in seinem Ugolino-Drama ein Seelengemälde von unerbittlicher Realistik. Das war nicht der Boden, auf dem ein Chor als symbolischer Ausdruck einer Gesamtheit hätte gedeihen können. Gerstenberg lehnte den antiken Chor ab, da er in ihm nichts anderes sah, als den Schützling der „heillosen Religiosität" der Griechen, welcher den griechischen Tragiker zur Unnatur der Einheit des Ortes zwang.[18]) Damit stellte er sich auf den Boden der neuen Dichterschule, deren Lehrmeister er gleich Klopstock wurde.

IV.

Die Stürmer und Dränger; Maler Müllers „Niobe" und Herders „Brutus".

Gerstenbergs „Schleswigische Literaturbriefe", in denen die erwähnten Anschauungen über Chor und Drama vorgetragen wurden, und Herders „Fragmente" stehen an der Pforte des Sturms und Drangs. Die Darstellung Shakespeares als des Genies, welches die traditionellen Gesetze der Tragödie durchbrechen durfte, die Forderung von wahrer Originalität und Nachahmung wirkten bestimmend auf ein Geschlecht, dem der Wille zur Neuschöpfung alter Werte innewohnte. Jene individualistische Weltbetrachtung, welche bei Klopstock nur erst der Unterstrom, bei Gerstenberg aber schon innerstes Wesen des künstlerischen Schaffens gewesen war, wurde das Einigungsband für alle Stürmer und Dränger. Das schöpferische Individuum, welches sich aus eigener Freiheit von allem Regelzwange lossagt und seinem eigenen Gesetze lebt, war jetzt das Maß aller Dinge; das Gefühl triumphierte über den richtenden Verstand. Lenz's „Anmerkungen über's Theater" zeigen, zu welchen Konsequenzen solche Anschauungen auf dem Gebiete der Dramatik führten. Das Drama aber war die den Stürmern und Drängern angemessenste Ausdrucksform. Gegenstand des Dramas, bei dessen alle bisherigen Gesetze der Tragödie überspringender Darstellung man sich auf Shakespeare berief, war der Mensch, soweit er psychologische Rätsel aufgab. Man suchte nach Helden des Geistes und der Tat in der Vergangenheit, um ihnen im eigenen Geiste dramatische Standbilder zu errichten. Der typische Mensch aber wurde nur in der besonderen Spielart des sozialen Menschen, sofern er unter dem Zwange gesellschaftlicher Fesseln stand, Gegenstand des Interesses.

Wie mußte sich nun einer solchen Geistesrichtung die Frage nach dem Chore im Drama stellen? An sich schließt der Heroenkult, wie die Antike beweist, den Chor noch nicht aus. Aeschylus' „gefesselter Prometheus" ist in gleicher Weise Heroendrama wie Müllers „Niobe" Prometheus aber erweitert sich bei Aeschylus zum Typus

des leidenden Menschen, und im Okeaniden-Chore erscheint symbolisch die mit ihm leidende Menschheit. Ueber dem Ganzen aber waltet Moira, die in ewiger Gerechtigkeit Menschen und Göttern ihr Recht zumißt. Im Helden des Sturms und Drangs dagegen verkörpert sich das über die Gattung hinausragende, charakteristische Individuum, welches allein ein großes Schicksal auf sich nimmt. Er bleibt ganz auf sich selbst gestellt, denn die Masse des Volkes steht ihm verständnislos gegenüber und wird von ihm verachtet. Seine einzige Beziehung zu ihr besteht darin, daß er sie nach seinen Zwecken zu leiten strebt. Hier tritt somit an Stelle der Frage nach dem Chore die Frage auf: Wie verhalten sich Held und Masse im Drama zu einander? Die Antwort darauf geben die Dramen des Sturms und Drangs, welche an der breiteren Oeffentlichkeit spielen. Shakespeares Auffassung und Behandlung der Masse war vor allem für sie entscheidend. Im „Julius Cäsar" erscheint das Volk als urteilsloser, leicht verführbarer Pöbel, der sich in freiester Bewegung auf der Bühne zusammendrängt und wieder auflöst oder in einzelnen Haufen sich zerteilt. Es äußert sich zur Handlung als Gesamtheit nur in kurzen, spontan hervorbrechenden Ausrufen; sonst wird es von einzelnen typischen Sprechern vertreten. Von dieser wirren Masse aber hebt sich das sie beherrschende Individuum um so leuchtender ab. Der Sturm und Drang übernahm diese Technik und Auffassung von Shakespeare. Er ging aber über ihn hinaus, indem er die Volksmasse individueller gestaltete und sie in viele von einander verschiedene Einheiten zerlegte. Maler Müller teilt in „Faust's Leben" die Masse in einzelne Gruppen von Bürgern, Soldaten, Musikanten usw., die wie Farbflecke im Bilde wirkend Fausts Umgebung ausmachen, welche er überragt, an die er aber zugleich gebunden ist. Aehnliche Massenbehandlungen finden sich bei Lenz („Der tugendhafte Taugenichts"), bei Klinger und Goethe. Die Art, wie im „Götz" Gruppen um Gruppen auf einander folgen, die alle zusammengesehen ein farbiges Bild von der Volksmasse und den Zuständen der Zeit ergeben, wie der Held zu ihnen allen in Beziehung tritt und sie zu meistern sucht, — ist typisch für den Sturm und Drang.

Für die andere dramatische Gattung des Sturms und Drangs, das soziale Drama, kam der Chor von vorneherein nicht in Frage. Denn hier blieb die Handlung, da sie sich in der bürgerlichen Sphäre abspielte und in der Schilderung von bestimmten Zuständen und Menschen bestand, von aller Oeffentlichkeit des Volkslebens abgeschlossen. Aus diesen Gründen hatte schon Lessing,

der von den Stürmern und Drängern gefeierte Meister, den Chor vermieden und bei Gelegenheit von **Masons** Versuchen den alten Chor einzuführen von „eingebildeten Vorteilen des Chors" gesprochen.[19]) Lessing stand ohnedies als Nichtlyriker dem Chore fern. Die Musik aber wollte er nicht aus dem Drama verbannt wissen. Er sah vielmehr im Orchester bei den neueren Schauspielen einen Vertreter für die alten Chöre.[20]) Gleich dem antiken Chore sollte die Musik zwischen den Akten die schrittmäßige Entwicklung der Handlung ermöglichen und den Zuschauer zur Betrachtung über die Darstellung nötigen. Er verwies sie aber in ihre Grenzen, wenn er forderte, daß sie sich nur auf den jeweils vorhergehenden Akt beziehen, nicht aber durch Uebergreifen auf den folgenden in den Bereich der Poesie eindringen sollte.[21]) „Die Musik soll dem Dichter nichts verderben", beide Künste sollen vielmehr gleichberechtigt nebeneinander stehen und da, wo sie sich verbinden, eine gemeinschaftliche Wirkung zu beiden Teilen hervorbringen.[22]) Der Sturm und Drang griff Lessings Forderung von der Einführung der Musik ins Drama auf. Allein er ging weit über ihren Sinn hinaus, wenn er die Vermischung der Künste proklamierte und die Vereinigung aller Künste zu einem Gesamtkunstwerk verwirklicht sehen wollte. Hierbei konnte er sich indessen auf einen Aesthetiker der Aufklärung berufen, der bereits ähnliche Ideen vertreten hatte. **J. G. Sulzer** hatte in seiner „allgemeinen Theorie der schönen Künste" (1771—74) die Meinung geäußert, daß die Oper „das größte und wichtigste aller dramatischen Schauspiele" sein könne, „weil darin die schönen Künste ihre Kräfte vereinigen"; nur müßte sie dann zu einer neuen Art des Dramas umgeschaffen werden, worin die Dichtung die wesentliche Rolle zu spielen hat, während Musik, Dekoration und Tanzkunst sich dem Ganzen einzufügen haben.[23]) Als eine solche wirkliche Oper betrachtete er die griechische Tragödie und wurde damit Herders Vorläufer. Sulzer hatte auch die Wiedereinführung von Chören in das Trauerspiel empfohlen, die zwischen den Akten erscheinen und durch feierliche Gesänge einige Eindrücke des vorhergegangenen Aufzuges noch tiefer einprägen sollten.[24]) — Die Musik spielt als Hilfskunst im Drama des Sturms und Drangs eine bedeutende Rolle. Vor allem waren eingelegte Chorlieder, wie sie z. B. in Maler Müllers „Golo und Genovefa" und „Fausts Leben" oder in Goethes Urfaust gesungen werden, als Stimmungsträger beliebt. Diese rein musikalischen Chöre sind das Gegenstück zu den sprechenden Massen in anderen Dramen des Sturms und Drangs. Beide Elemente aber

erscheinen bei den Stürmern und Drängern zu einer chorischen Masse vereinigt in jener Zwitterform, welche die Vermischung von Oper und Drama darstellt.

Dem lyrischen Drama „Niobe" (1778) von Maler Müller liegt ein echtes Sturm- und Drangmotiv zu Grunde: Niobe stellt als heroischer Mensch ihr Schöpfertum der Gottheit gegenüber und erduldet, in ihrem titanischen Willen ungebrochen, ihr Schicksal in der beseligenden Gewißheit unsterblichen Nachruhmes. Die Idee findet formal ihren Ausdruck in dem von Klopstock übernommenen freien Rhythmus, der wie eine unaufhörlich an- und abschwellende Melodie die drei Akte des Melodramas durchläuft. Diesem einen Rhythmus ordnet sich im Drama alles unter, auch die Chöre; ja selbst die Volksmasse wurde zu einem in freien Rhythmen singenden Chore zusammengefaßt. Alle Grenzen zwischen Lyrik und Drama sind hier aufgehoben; denn der individualistische Dichter läßt sich im Ablaufe seiner Gedanken und Empfindungen nicht aufhalten durch betrachtendes Verweilen bei den Dingen, welche eine objektive Gestaltung aller dramatischen Motive möglich macht. Er steht ganz und gar unter dem Banne eines persönlichen Erlebnisses, und dieses zwingt ihn, alle Erscheinungen von einem Blickpunkte aus zu erfassen und darzustellen. Der einen überragenden Idee entspricht in der „Niobe" die eine Form. Um jener zu dienen wurden die Chöre von Priestern und Priesterinnen und der Chor des thebanischen Volkes eingeführt. Sie begleiten Niobes und ihrer Kinder feierlichen Einzug zu Beginn des Dramas und stimmen dabei als dienendes Gefolge einen hymnischen Wechselgesang an, welcher die „mächtig Erhabene" preist, die jetzt im Vollgefühle einer Göttin vor ihnen steht. Sobald aber die Katastrophe über Niobe hereinbricht, fallen sie in feiger Furcht von ihr ab, um der Strafe der Götter zu entgehen. Das Volk ruft in seiner Angst die erzürnten Götter um Gnade an, während die von Apollo geblendeten Priester unter Wehegeschrei ihre Schuld bekennen, die sie als Niobe-Priester auf sich gehäuft haben. Beide Chöre aber kehren sich zur Flucht und lassen Niobe für den zweiten Teil der Handlung ganz auf sich allein stehen im Kampfe gegen die Götter, in dem sie als „Schmerzen-Königin" Siegerin bleibt.

Der Chor als blinde Masse und Folie für die Helden und zugleich als musikalisch-dekorativer Faktor — so erscheint er auch in Herders musikalischem Jugenddrama „Brutus" (1774). Brutus ist wie Niobe eine Sturm- und Drang-Gestalt, — ein Mensch von innerer Größe, der alle persönlichen Rücksichten überwindet, um

der Freiheit zu Liebe die „hohe ewig gute Tat" zu vollbringen. Mit diesem mehrfach überarbeiteten Drama zur Musik[25]) versuchte Herder zugleich seine Idee der Verbindung von Poesie und Musik zu realisieren.[26]) Die Musik spielt hier eine viel bedeutendere Rolle als in der „Niobe". Ihr fällt die Aufgabe zu, der dunklen, nur andeutenden Sprache die einheitliche Grundlage zu schaffen und zwischen den locker aneinander gereihten, kurzen Scenen die Verbindung herzustellen. Poesie und Musik traten damit in ein Wechselverhältnis zu einander, welches ihre Grenzen völlig verwischte. Die lyrischen Scenen des in Anlehnung an Shakespeare entstandenen Stückes sind poetisch-musikalische Gemälde menschlicher Empfindung, die in ihren verschiedensten Schattierungen darzustellen Herders Hauptabsicht im „Brutus" war. Ihre äußere Form ist der jambische Vers, der aber durch die leidenschaftliche, in kurzen Sätzen sich bewegende Sprache einen mannigfach bewegten Charakter erhält. In den Arien und Chören, wo der Affekt stärker wird, tritt an seine Stelle der frei rhythmisierte, gereimte Vers. Die Chöre sind hier ähnlich wie in der „Niobe" behandelt. Weil der Dichter ihren musikalischen Ausdruckswert für sein Drama erkannte, gab er ihnen in der letzten Fassung einen größeren Spielraum: an die Stelle der „fremden Stimme", welche dem schlafenden Brutus aus der anderen Welt entgegensingt, trat ein opernhafter Chor der Geister (3. Handlung, 2. Scene), und der Sologesang wurde an einer andern Stelle durch den Chorgesang des Volkes ersetzt (Ende der 2. Handlung). Das Volk ist wie bei Shakespeare die blinde Masse, die bald dem Antonius, bald dem Brutus zujubelt. Zugleich aber ist sie wie bei Maler Müller singender Chor. Bei Herder kam jedoch ein neues Moment hinzu, welches auf den antiken Chor zurückweist. In einem Chorgesange geht das Volk plötzlich über zur reflektierenden Betrachtung über das Walten des Schicksals (Ende der 2. Handlung). Das gleiche Motiv findet sich in den lyrischen Scenen des „Philoktetes" (1774), wo ein Chor der Nymphen am Schlusse eingeführt wird, der die Idee des Stückes in die Schlußverse kleidet:

„Wer sich unters Schicksal schmiegt
hat es schon besiegt."

Hier zeigt es sich, daß die Chöre des Sturms und Drangs, so fern sie auch dem Wesen des Chores im antiken Sinne stehen, doch bereits Keime für die Entwicklung zum klassischen Chore enthielten.

2. Kapitel.

Wieland und Herder als Neuschöpfer der griechischen Tragödie.

I.

Wielands Singspiele.

Zu derselben Zeit, als der Sturm und Drang Shakespeare auf den Schild erhob, suchte ein Dichter, der noch in der Aufklärung wurzelte und für die Stürmer Gegenstand der Verspottung war, den Anschluß an die antike Tragödie. Wieland ging wie Gerstenberg auf eine Reform der ganz unter italienischer Herrschaft stehenden Oper aus. An ihre Stelle wollte er eine neue Art von Schauspielen setzen, ein deutsches Singspiel, welches im Gegensatz zu der großen Oper der Franzosen und Italiener „Tragödie oder rührendes Drama" sein und sich nur durch Gesang und Instrumentalmusik von den übrigen dramatischen Gattungen unterscheiden sollte. In ihm sollten Poesie, Musik und Aktion harmonisch verbunden werden, um die letzte künstlerische Wirkung auszulösen. Diese Harmonie aber verstand Wieland im Sinne Lessings so, daß der Poesie in dem Bunde die Hauptrolle zukommen müsse, während Musik und Aktion „bloße Organen" sind, „wodurch der Dichter auf unsere Seele wirken soll".[27]) Die Künste in ihre ursprüngliche Würde einzusetzen, so wie es in Glucks Oper bereits geschehen war, dies war Wielands Hauptbestreben. Das Wichtigste aber war, dies neue „Singspiel" sollte mit der antiken Tragödie verwandt sein, mit ihr „Mittel und Endzweck" gemein haben. Wieland nahm sich bei seinen eigenen dramatischen Versuchen die antike Tragödie, in der er „eine Art von Singspiel" sah, vor allem die Euripideische zum Vorbild; der Neuschöpfer griechischer Mythologie[28]) wurde zugleich zum Neuschöpfer der griechischen Tragödie, indem er ihre Form im modernen Geiste wieder herzustellen versuchte. Seine Forderungen für das Singspiel lauteten: „Möglichste Einfalt im Plan", mythologische Stoffe, Darstellung der Personen mehr in Empfindung und innerer Gemütsbewegung als in äußerer Handlung, Begründung

der Dichtung auf die Musik und Einführung einer Art von „idealischer Sprache". Aus diesem der Antike verwandten Geiste sind seine Singspiele, für die außerdem das Vorbild Metastosios von Bedeutung wurde, hervorgegangen.

Was Wieland als Idee in der „Alceste" (1773) vorschwebte, war die Darstellung restlos sich aufopfernder Liebe. Das Motiv verlangte die Verlegung der dramatischen Vorgänge in das Innere der handelnden Personen, und der Dichter ging so weit in der Darstellung innerer Empfindung, daß Goethe zu seiner bekannten Farce herausgefordert wurde. Vor allem arbeitete er im Gegensatz zu Euripides' „Alkestis" „eine der rührendsten Situationen"[29]) der Handlung heraus, den Augenblick der freiwilligen Aufopferung Alcestes. Dadurch aber wurde er gezwungen, die ganze Handlung im Palaste Admets sich abspielen zu lassen, und darum konnte der Chor des antiken Tragikers hier nicht erscheinen. Wieland vermied ihn auch aus dem Grunde, weil er nach seiner eigenen Ueberzeugung „nicht Atem genug hatte, in diesem Stücke mit dem griechischen Dichter in die Wette zu laufen".[30]) Die Rolle einer Mittelsperson übertrug er nach französischem Muster der confidente Parthenia. Wenn er aber trotzdem einen Chor „männlicher und weiblicher Hausgenossen", der geschlossenen Handlung entsprechend, im Schlußakte des Singspieles auftreten ließ, so beweist dies, daß der Dichter im Chore ein wichtiges Ausdrucksmittel der Tragödie erkannte. Eine bescheidene Rolle freilich spielt dieser Chor in dem Stücke, und es soll nicht geleugnet werden, daß er in erster Linie aus musikalischen Rücksichten eingeführt wurde. Allein es deutet sich in ihm das tiefste Wesen des Chores an: er ist der an dem Schicksal des Herren teilnehmende, der mitleidende und sich mitfreuende Chor, und dies verbindet ihn mit dem antiken Chore. Mit Admet und Parthenia bringt er das Totenopfer für Alceste dar und ruft mit ihnen die unterirdischen Götter um Versöhnung an, wobei er sich dem edlen Gleichmaß des Rhythmus und der Sprache einfügt:

„O daß dies Opfer Euch versöhne!
Verzeiht, verzeiht der frommen Träne,
Die auf Alcestens Urne fällt!"

Gleichermaßen teilt er auch am Ende Admets Freude und stimmt in das Danklied für die Götter ein:

„Nehmt unser dankendes Entzücken
Zum Opfer an!"

In dieser Rolle dient der Chor der Verinnerlichung und Vertiefung der tragischen Wirkung und damit unterscheidet er sich von jenen opernhaften Chören des Sturms und Drangs. Freilich nur angedeutet wurde hier das Motiv; denn der Chor bleibt bescheiden im Hintergrunde. Im nächsten Singspiele erst ließ Wieland den Chor bedeutsamer hervortreten. Die „Rosemunde" (1778), worin er die tragische Liebesgeschichte König Heinrichs von England und der schönen Rosemunde behandelte, forderte als romantischer Stoff, bei dem der Nachdruck auf den äußeren Ereignissen lag, einen Schauplatz von größerer Breite und Fülle als die „Alceste". Aus diesem Grunde führte der Dichter verschiedene Chöre ein, welche den Hauptpersonen als begleitendes Gefolge beigegeben sind. Der Garten des Labyrinthes, worin Rosemunde vor der Königin verborgen gehalten wird, wurde zum Schauplatz singender und tanzender Mädchenchöre, welche den einsamen Ort in einen lebendig bewegten verwandeln. In dem Chore dieser Jungfrauen, der von zwei Vertrauten Rosemundes angeführt wird, spiegelt sich gleichsam das Bild der liebenswürdig-anmutigen Rosemunde, und damit wurde er zu einem Faktor von symbolischem Ausdruckswert. Seine Rolle ist die des begleitenden und am Geschicke der Herrin teilnehmenden Chores, wie er aus der antiken Tragödie bekannt ist. Ein Anteil an der Handlung oder am Dialog ist ihm indessen nirgends zugestanden; er bleibt durchaus der passive Chor. Deshalb wendet er sich im Augenblick, wo er Rosemunde gegen die eindringende Königin beistehen sollte, in mädchenhafter Furcht zur Flucht, während die Chorführerinnen sich schützend an ihre Seite stellen (2. Akt, 5. Scene), — ein Motiv, welches ähnlich in Goethes Helena wiederkehrt. Nur als dienender, teilnehmender Chor tritt er hervor: Die Trauer der Herrin verscheucht er durch heiternden Wechselgesang in melodischen Reimversen:

„In süßem Getümmel / Umtanzen die Stunden
Der Liebe, der Wonne, / Die kommende Sonne;
Entwache, Geliebte, / Dem ängstlichen Traum!" (1. A., 5. Sc.)

Und gleich dem Chore in Euripides' Alkestis stimmt er einen Trauergesang an, in welchem er die Totgeglaubte beweint und preist:

„Schwarze Stunde, / Herber Fall!
Klaget, klaget / Der schönsten Blume Fall!“ (3. Akt, 3. Sc.)
Endlich begleitet er die Herrin zum Thronsaale, um ihr als Königin zuzujubeln. (3. Akt, 17. Scene).

Die gleiche Rolle wie dieser Chor spielen die Ritter und Schildknappen, die dem König als Gefolge beigegeben sind. Wieland hatte solche begleitenden Chöre schon in seinem komischen Singspiel „Das Urteil des Midas“ (1775) verwendet. Hier sind die Musen und Faunen, welche sich um Apollo und Pan chorisch gruppieren, Zeuge der Handlung, welche sie mit Kundgebungen begleiten und mit einem Scherzgesange auf den weisen Richter Midas beschließen. — Einen neuen Gebrauch vom Chore machte der Dichter in seiner „Pandora“ (1779). In diesem als „Lustspiel“ bezeichneten Stücke versammeln sich am Schlusse auf den Ruf der Musen die Bewohner der Gegend, um im Chore den herabgestiegenen Göttern für ihre Gaben zu danken. Der „Chor des Volkes“, in dem sich hier die ursprüngliche Menschheit symbolisiert, zu der sich wohltätige Gottheiten herabsenken, weist bereits auf die Chöre in Goethes „Pandora“ hin.

Nur Ansätze zur klassischen Tragödie und Chore finden sich in Wielands dramatischen Versuchen. Nach des Dichters eigenem Geständnis fehlte ihm der Sinn für das Dramatische. Auch war er zu sehr Mensch des 18. Jahrhunderts, in dem sich Aufklärung und Empfindsamkeit eigenartig mischten, um eine moderne Tragödie im Geiste der Antike zu schaffen. Allein, indem er inmitten der Genieperiode in Form und Gehalt nach griechischer Einfachheit und Schönheit strebte und auf die tiefste Bedeutung des Chores als einer symbolischen Menge hinwies, wurde er für die Entwicklung des Sturms und Drangs zur Klassik von entschiedener Bedeutung.

II.

Herders spätere Dramen.

Wie Wieland gelangte auch ein Dichter, der vom Sturm und Drang her kam, vom musikalischen Drama aus zur antiken Tragödie und zum Chore. Der reife **Herder** hat sich in seiner „Adrastea" (1801) im Sinne Wielands über die griechische Tragödie geäußert, bei welcher Gelegenheit er zugleich seine Anschauungen über den Chor und das moderne Drama darlegte. Auch er betrachtete die griechische Tragödie als Melodrama. Entstanden aus Freudengesängen und -tänzen an Festen des Bacchus blieb der Chor die Hauptstütze dieses Melodrams. Er war der Grundton, über dem sich die wenigen handelnden Personen in „hohem Einklang" bewegten. Die Sprache war Gesang, ein „immer wechselndes Melos", von Instrumenten unterstützt; der Gegenstand der Darstellung die menschlichen Leidenschaften im Kampfe mit dem Willen des Schicksals; die Handlung selbst aber löste sich melodisch auf, wie die Dissonanz in der Musik. Im neueren Drama dagegen ist das Drama vom Melodrama getrennt, der Chor verstummt, und daraus mußte folgen, daß in vielen Stücken auch die „Melodie der Handlung" mit dem Chore verstummt ist.[31]) Herder war der erste in der deutschen Literatur, der die ganze Tiefe und Bedeutung des Chores für den Geist und den inneren Aufbau der Tragödie erfaßte. In seiner Anschauung vom Melodrama aber tauchte die Idee seiner Jugendjahre, wenn auch mannigfach modifiziert, wieder auf. Seine Meinung darüber war, daß „Musik und Sprache in Verbindung gebracht und dann von Gebärden unterstützt", der Dichtkunst ein neues Feld eröffnen müßte. „Kann der Tanz dahin eingeführt werden, wohl! Dann aber wirke er durch sich, oder angeführt von singenden Chören; Gesang und Tanz in einer Person hindern einander". Die Oper seiner Zeit lehnte er ab, und eröffnete den Blick in die Zukunft, die einen Mann hervorbringen werde, der ein „Odeum, — ein zusammenhangend lyrisches Gebäude, in welchem Poesie, Musik, Aktion, Dekoration eins sind", hervorbringen werde.[32]) Dies war Herders Ideal des Melodramas, — ein Inbegriff aller Künste, der auch den Chor mit einschloß. Er

sah es bis zu einem hohen Grade erreicht in der griechischen Tragödie und unternahm es, in eigenen Dichtungen es selbst zu verwirklichen. Seine Dramen sollten die wahre Erneuerung der griechischen Tragödie darstellen gegenüber der falschen Auffassung der Antike von Goethe und Schiller und dem „frechtaumelnden Graecismus", von Schlegel's „Ion".[33]) Die Vorrede zu seinem ersten größeren dramatischen Versuche, „Ariadne — Libera" (1802) betonte nachdrücklich, daß dies Melodrama die griechische Fabel der Ariadne nicht nur im Zusammenhange ihrer drei Scenen, sondern auch „unter das hohe Gesetz des griechischen Drama gestellt" zeigen solle, nach welchem über die Taten der Sterblichen ein strafendes und lohnendes Schicksal waltet. Und da sich das griechische Drama ohne Chöre schwerlich denken lasse, sollte hier zugleich versucht werden, wie diese zwanglos eingeführt werden möchten.[34]) Hier erklärte Herder auch, was er unter der wahren Erneuerung der Antike verstand. Er wollte gleich Wieland ihre Mythen und Kunstformen mit modernem, menschlichem Gehalte erfüllen, wie es dem Wesen seiner Humanitätsphilosophie entspricht. Stoffe aus der griechischen Mythologie, denen er Motive reinster Menschlichkeit zugrunde legte, wählte er sich daher zur dramatischen Gestaltung. In „Ariadne-Libera" wollte er „die Befreiung der Menschheit von einer sie entehrenden Schmach" als eine der edelsten menschlichen Taten verherrlichen. „Der entfesselte Prometheus" (1802) ferner sollte eine Probe für die milde und menschliche Anwendung der „harten Mythologie der Griechen aus den ältesten Zeiten" sein und den edlen und natürlichen Sinn von der „Bildung und Fortbildung des Menschengeschlechtes zu jeder Kultur" zur Anschauung bringen.[35]) Endlich im letzten Drama „Admetus Haus. Der Tausch des Schicksals" (1803) sollte das Motiv restlos sich aufopfernder Liebe zu reinster Ausprägung kommen. — Diesem Geiste entsprechend wandelte sich auch die Form im Gegensatz zu Herders Jugenddrama wesentlich. Vor allem wurde die Poesie gegenüber der Musik wieder in ihre Rechte eingesetzt. Der Rhythmus und die Sprache, an der Wieland'schen gebildet, erhielten ein edles Gleichmaß und einen auf Schönheit und Klarheit dringenden Ausdruck. Auch der Chor gewann bei diesem Wandlungsprozeße eine neue Gestalt. Vor allem wurde jetzt, was sich im „Brutus" bereits angedeutet hatte, die reflektierende Seite des Chores stärker herausgearbeitet. Der Chor als Träger der Reflexion kam gerade der Hauptabsicht des Dichters,

die Idee des Dramas mit aller Deutlichkeit hervortreten zu lassen, entgegen. In der „Ariadne-Libera“ wurden mehrere Chöre zu diesem Zwecke eingeführt. In dem Augenblicke, da Ariadne den Sühnetod im Meere sucht, tritt ein Chor von Meeresgöttern hervor, der die tiefere Bedeutung dieses Vorganges ausspricht:

„Heiliges Meer! / Entsündige sie,
Ihr eigner Schmerz hat ihre Schuld / Abgetan.“ (9. Scene.)

Ihm gesellen sich in der gleichen Situation Chöre von Tritonen, welche gen Kreta und Athen Versöhnung! rufen, — Versöhnung, welche sich Ariadne mit ihrer Tat verdient hat. In gleicher Weise stehen die bacchischen Chöre, die in der letzten Scene mit einem Hymnus auf den „Menschenbeseliger“ den Siegeswagen von Liber-Bacchus und Semele begleiten, im Dienste der Idee. Ihnen wird die Deutung des Symbols, welches in der Verbindung von Liber und Libera sich darstellt, in dem Schlußgesange auf Ariadne, die „Menschen-Erretterin“, in den Mund gelegt:

„Fesseln zerspringen, / Taten gelingen,
Wo sie dem Helden winkt.
Wo Liber erscheint, ist Freude da,
Freiheit der Herzen in Libera!“

Gegenüber diesen ideell behandelten, als Sprachrohr des Dichters erscheinenden Chören, treten dem Zuschauer in den Jungfrauen und Jünglingen Chöre von mehr dramatischer und individueller Färbung entgegen. Als Theseus' Begleiter und Schicksalsgenossen stehen sie tröstend und beratend an seiner Seite, wobei Kalchas als Führer und Sprecher im Dialog besonders hervortritt. Gleich dem antiken Chore erscheinen sie in dieser Rolle als typisch für ihre Gattung. Als sich Theseus in entscheidungsschwerem Gewissenskampfe fragend an die Gefährten wendet:

„Darf Theseus Eure Retterin verlassen?“

da antworten zuerst die Jungfrauen, zögernd und „überlegend“ — denn ihr Mitleid ist im Zwiespalt mit dem Gebote der Götter —, dann aber mit entschiedenem Ausdruck:

„Es spricht das Herz, die Treu und Ehre spricht,
Verlaß sie nicht.“

Der Chor der Jünglinge dagegen mahnt „rasch einfallend“ zur Pflicht:

„Besiege Dich, wie bang das Herz auch spricht,
Dir winkt die Pflicht." (3. Scene.)

Ihrer Entscheidung folgt Theseus und im Schlafe wird er zum Schiffe geleitet, von dem bereits ein respondierender Wechselgesang beider Chöre herüber schallt, der in einem Liede aller Schiffenden in der Ferne verklingt. (7. Scene.) Außer diesen, Elemente des antiken Chores in sich schließenden Chören, schaltete der Dichter einen rein musikalischen Chor in das Stück ein, welcher auf die Geisterchöre in seinem „Brutus" zurückweist. Ein unsichtbarer Chor der Oreaden setzt an Ruhepunkten der Handlung mit verbindenden Zwischengesängen ein, die gleich den Geistergesängen in Gerstenbergs „Minona" den Blick in die Zukunft eröffnen. (2. und 4. Scene.) Im Melodrama, wie es Herder als Ideal vorschwebte, durften solche opernhaften Chöre nicht fehlen.

Einen ähnlichen Gebrauch von Chören wie in der „Ariadne" machte der Dichter in den „Scenen" des „entfesselten Prometheus". Der Chor der Oceaniden, der hier in leisem Anklang an Aeschylus' Tragödie den gefesselten Menschenvater umdrängt und seinen Weheruf über ihn und seine gewalttätigen, den Ozean entweihenden Menschen anstimmt, dient wie die Chöre der Dryaden und Hamadryaden, die das gleiche Motiv aufnehmen, dazu, die Idee der Entwicklung menschlicher Kultur aus rohen Anfängen zu versinnlichen. (2. und 3. Scene.) Dazwischen ertönen prophetische Gesänge der Tritonen aus unsichtbarer Ferne, welche das Ziel menschlicher Bildung schauen lassen (3. Scene):

„Wo Wellen rauschen und Klippen drohen,
Brüderlichkeit!
Und wo die Tiefe verschlingt, wo der Strom zerreißt,
Erbarmen."

Die Chöre von Schnittern und Winzern, die in den folgenden Scenen als begleitendes Gefolge von Ceres und Bacchus auftreten und in wechselnden Gesängen ihre Wohltäter feiern, reihen sich ihrer Bedeutung nach den ersten Chören an. (7. und 8. Scene.) Auch hier wurde die dramatische Gesamtidee noch einmal in einem Schlußchore zusammengefaßt. Der Chor der Musen preist weissagend das Ziel von Prometheus' Werk:

„Was Himmlisches auf der Erde blüht,
Was Menschen hoch zu Göttern hebt,
Ihr Holdestes, / Ihr Seligstes,
Ist Dein Geschenk, Agathia, / Ist Menschlichkeit."

Endlich wurden wie in „Ariadne-Libera" Chöre als musikalische Scenenverbindung eingefügt. (10. und 11. Scene.) Hier aber erhielten ihre Gesänge, — vor allem der „Chor der Unsichtbaren", der den Zuschauer zur ruhigen Betrachtung über die weise waltende Themis stimmt, eine tiefere Bedeutung.

„Zwanglos" in der Tat hat Herder seine Chöre in seine Dramen eingeführt. In bunter Folge wechseln sie einander ab, so, wie sie der Dichter gerade für seine Zwecke braucht. Dabei mischen sich verschiedene Gattungen miteinander, sodaß ein harmonisches Gesamtbild nicht entstehen konnte. Allein sie haben doch, wie gezeigt wurde, bei aller Verschiedenheit wesentliche Züge mit dem klassischen Chore gemein. Dementsprechend beherrscht auch ihre äußere Form gegenüber dem „Brutus" ein strengeres Maß und Gesetz. In manchen Gesängen wurde das antike Prinzip der genauen Responsion von Strophe und Gegenstrophe angewandt. In anderen wechseln Jamben und Trochäen mit daktylischen und choriambischen Rhythmen in einer dem natürlichen Flusse der Sprache entsprechenden Weise ab, sodaß bei aller lyrischen Freiheit der vom Dichter beabsichtigte Eindruck der gebundenen Form entsteht.

Einen engeren Anschluß an den antiken Chor hat Herder erst in seinem letzten und bestgelungenen Drama gesucht, und hier hat auch seine eigene tiefe Idee vom Chore ihre schönste Gestaltung erfahren. — Das Drama beginnt mit dem Chor der Alten in Admet's Gebiet, der gleich dem Chore pheräischer Greise in Euripides' „Alkestis" vor den Palast des Admet zieht, um des ganzen Volkes Teilnahme am Geschicke des Königshauses zu bezeugen. Der Chorführer entwickelt in einer langen Eingangsrede die Gründe ihres traurigen Einzuges, wobei ihn der ganze Chor an zwei Stellen mit dem Grundthema der Trauer unterbricht:

„Admet, der Gute, der Wohltätige,
Der Hochbeglückte, stirbt.

Der Palast öffnet sich, Alcestis tritt, vom Chore begrüßt, aus ihm hervor. Die Handlung setzt ein, und damit auch die Rolle des Chores als des Vertrauten und Beraters der Personen. Er wird zum Mit-

wisser von Alcestis' Geheimnis, daß sie zu Apoll um Hilfe gesandt hat, und ruft mit ihr die Götter um Admet's Errettung an, wobei er gleich dem Chore in Wielands „Alceste" der Gebieterin flehende Worte bedeutsam wiederholt. Hier ist er dienender, teilnehmender Chor in einem dreistrophigen, frei rhythmisierten Gesange in wänicht, dem König die bittere Wahrheit über den Preis seiner Genesung zu enthüllen, — gleich wie der Chor in Schillers „Braut von Messina" in ähnlicher Situation, — sondern er rät ihm nur, in den Palast zu eilen, wo er seine Gattin als Braut geschmückt finden werde. (5. Scene.) Ueber seine bloß dienende Haltung aber erhebt er sich an jener Stelle, wo Alcestis Apollos Spruch vernommen und den Entschluß für Admet zu sterben gefaßt hat. Hier rät er der Königin auf die Stimme ihrer Kinder zu hören und ihren Gatten nicht zu verlassen (3. Scene); und damit wurde er, was der Chor bei Sophokles vor allem ist, Ausdruck maßvoller Besonnenheit, der das Individuum von ungeheuerlichen Taten abmahnt. — Wie der antike Chor spielt aber auch dieser Chor eine doppelte Rolle. Nicht bloß teilnehmende, sondern auch reflektierende, in die Tiefe der Handlung dringende Person ist er. An Ruhepunkten der Handlung stimmt er daher seine Standlieder an: An der Stelle, wo die Königin mit ihren Kindern die Bühne verläßt, setzt unter dem Eindrucke ihres heroischen Entschlusses ein Wechselgesang zwischen Chor und Chorführer ein, welcher Alcestis' große Tat noch tiefer beleuchtet (4. Scene):

„Im Taumel nicht, in heitrer Ueberlegung,
Der Mutterliebe, der Muttersorge voll,
Weiht sie dem Tode willig sich,
Für den Gemahl."

Und in dem Augenblicke, wo Admet in den Palast eilt, bringt der Chor in einem dreistrophigen, frei rhythmisierten Gesange in wägender Betrachtung zum Ausdruck, was ihn innerlichst bewegt. Wie soll es Admet ertragen, an der Gattin Tode die traurige Schuld zu sein?, fragt er sich zweifelnd; „Sind die Schmerzen des Todes.// Oder ist der Seele langer unendlicher Schmerz // Schwerer zu dulden?" Gleich einer Furie wird den Unglücklich-Glücklichen der bittere Vorwurf verfolgen: „Sie starb für Dich!" (6. Scene.) — In diesen Gesängen, worin sich dem Zuschauer ein künstlerischer Wille darstellt, der die Wirklichkeit nach seinen eigenen Gesetzen

formt, ist der Chor wie bei Schiller eine Wehr gegen gemeine Wirklichkeitsillusion.

Es gilt von dem Chore, wie er in diesem Drama erscheint, was Herder als Wesen des antiken Chores erkannt hatte. Er läßt den Zuschauer in die tieferen Gründe der Handlung blicken und ist zugleich Ausdruck allgemeiner menschlicher Teilnahme. Darum ist er der Grundton, auf welchen die dramatische Handlung harmonisch abgestimmt wurde. In der Form der Chorpartien versuchte Herder hier ebenfalls eine größere Annäherung an das antike Vorbild, — besonders in den Dialogpartien. Diese ordnen sich dem Grundmaße des jambischen Fünffüßlers ein, während die lyrischen Gesänge rhythmisch freier bewegt sind. — Auch hier aber trübte der Dichter die reine Wirkung durch Einführung opernhafter Elemente. Im zweiten Teile der Handlung, der in Admet's Palaste spielt, mußte er den Chor der Alten von der Bühne verschwinden lassen. An seine Stelle treten „überirdische Töne" und Worte, welche Alcestis nach Elysium rufen (8. Scene); und, nachdem Hygea auf der Götter Geheiß den Tod von der Entschlafenen verscheucht hat, ertönt ein „Chor der Unsichtbaren", der die Tote mit sanften lyrischen Gesängen zum Leben zurückruft. (11. Scene.) Der eigentliche Chor erscheint erst am Ende der Handlung wieder. Hier aber verflüchtigt sich seine symbolische Gestalt in den Chor des ganzen, den Göttern dankenden Volkes, in dessen Mitte Chöre von Schäfern und Schäferinnen einen Schlußreigen aufführen. — Des Dichters romantische Auffassung von der Verbindung aller Künste bestimmte ihn zum Gebrauche solcher opernhafter Mittel. Es kommt aber noch ein anderer Grund hinzu. Herder war im Grunde so wenig Dramatiker wie Wieland. Es gelang ihm nicht, seine Ideen in reine Form aufzulösen und die Handlung mit vollem Leben zu erfüllen. Darum mußte er zum äußeren Aufputz greifen.[36]) Zumal in den beiden ersten Dramen tritt dieses Moment störend hervor. Dazu kommt noch ein allzu aufdringliches Herausstellen der Idee, sodaß an die Stelle symbolischer Tiefe nur zu oft didaktische Leerheit tritt. Dies moralisierende und didaktische Moment macht sich vor allem an den Chören geltend und beeinträchtigt ihre Wirkung. Es hatte schon in Herders erstem dramatischen Versuche, „Aeon und Aeonis" (1801), den Chören seinen Stempel aufgedückt. Hier war es allerdings durch die Form der Allegorie bis zu einem gewissen Grade entschuldigt. Didaktische Tendenzen sah Herder, bei aller Tiefe seiner Auf-

fassung, auch in die Rolle des antiken Chores hinein. Er meinte, daß sich die Griechen bemühten, Ausleger und Anwender der Blätter des Schicksals zu sein. Sie fragten nicht, warum die widrigen Schicksale die Menschen treffen, sondern, wie diese anzusehen und zu ertragen seien. Zur Antwort nun auf diese Frage sprach in der griechischen Tragödie alles, was sprechen konnte, der Leidende und die Mitleidenden, „mit allen der Chor. Er war im eigentlichen Verstande die Zunge an dieser Wage; was niemand sagen durfte und sagen mochte, sprach er. Daher war und ist das griechische Theater so bildend".[37]) — In solchen Eigentümlichkeiten von Herders dramatischem Stile haben wir die Gründe zu suchen, die seine Dramen nicht zu harmonischen Kunstwerken ausreifen ließen und seinen Anspruch auf die wahre Erneuerung der Antike nicht berechtigt erscheinen lassen.

3. Kapitel.

Die Wandlung des Sturms und Drangs zur klassischen Kunstrichtung.

I.

Friedrich Leopold und Christian Stolberg's Schauspiele mit Chören.

Der Entwicklungsgang des Sturms und Drangs gelangte zu Beginn der 80er Jahre an einen entscheidenden Wendepunkt. Es war der Augenblick, wo das leidenschaftlich sich bejahende Individuum zum ersten Male seine Gebundenheit an unwandelbare Formen menschlicher Kultur erkannte und sich als Glied einer allgemeinen Gesetzlichkeit zu fühlen begann. Unter dem Zwange dieses mächtigen inneren Erlebens, welches durch das Ereignis der französischen Revolution seine letzte Vertiefung gewann, erhielten die Ideen der Genieperiode eine ganz neue Prägung. Für die Anschauung vom Chore aber bedeutete die neue Geistesrichtung eine völlige Umwandlung. Nicht mehr war jetzt die Frage, wie beherrscht der Held die Masse oder wie zieht die Masse den Helden zu sich herab, sondern, wie ergänzen sich Volk und Individuum gegenseitig innerhalb der menschlichen Entwicklung. Beide Faktoren wurden von einem neuen Blickpunkte aus gesehen. Das Individuum erweiterte sich zum Typus; die Masse aber erhielt als der Boden, der das Individuum trägt, eine neue Wertschätzung. Sie war nicht mehr der vielköpfige, zerrissene und urteilslose Haufen, sondern eine gleichförmige Vielheit, für die einige ihrer Glieder als symbolische Vertreter eintreten können. Von dieser Anschauung aus konnte man erst zum Verständnis und weiterhin zum Gebrauche eines Chores im Sinne der Antike gelangen. — Das Beispiel Herders zeigte, welche Wandlungen auf dem Gebiete der Kunst die neue Weltanschauung mit sich brachte. Goethes Iphigenie und Schillers Don Carlos sind die Marksteine des neuen Weges. Aber auch weniger bedeutende Geister des Sturms und Drangs, wie Stolberg

und Maler Müller, schufen Werke, welche für diese Entwicklung kennzeichnend sind.

Die Grafen **Stolberg** gehörten, als Mitglieder des Göttinger Hainbundes und als Anhänger Klopstocks, von vorneherein einer gemäßigteren Richtung des Sturms und Drangs an. Frühe schon hatten sie sich dem Studium der griechischen Tragödie zugewandt. Die erste Frucht dieses Studiums waren ihre Uebersetzungen griechischer Tragödien, welche sie im Anfang der 80er Jahre herausgaben. Was sie zu den antiken Tragikern hinzog, war vor allem die Schönheit ihrer Form und die Ausdrucksgewalt ihrer Chorlyrik. Friedrich Leopold schrieb damals: „Alle einfach klassisch dramatische Schönheit nimmt meine ganze Seele hin",[38]) und Christian pries an Aeschylus besonders die Chöre, die ihn seiner Meinung nach zum größten Lyriker machten.[39]) Mit ihren eigenen „Schauspielen mit Chören", die in der Mitte der achtziger Jahre entstanden, wollten sie offenbar in einen Wettstreit mit den gepriesenen Vorbildern eintreten. Als Erneuerung der antiken Tragödie beurteilte auch die zeitgenössische Kritik diese Dramen. Der Kritiker des „Merkur" sah in ihnen den ersten glücklichen Versuch, die griechische Tragödie für die deutsche Bühne brauchbar zu machen und besonders den Chor der Griechen auf ihr wieder einzuführen.[40]) Beide Dichter mußten freilich von vorneherein für die gestellte Aufgabe wenig geeignet errscheinen; denn wie Klopstock waren sie in erster Linie lyrische Dichter. Was ihr Inneres bewegte und sie zu dramatischer Darstellung drängte, war die Freiheitsidee des Sturms und Drangs, die sich jetzt aber zur Idee einer allgemein menschlichen Freiheit erweitert hatte. Die Stoffe dafür fanden sie in Mythus und Geschichte der Griechen und Orientalen.

Fr. L. Stolberg begann mit dem Trauerspiel „Timoleon" (1784), welchem er den Gedanken zu Grunde legte, daß die Freiheit des gesamten Volkes mehr gilt, als das Leben des Einzelnen. Das Ganze ist ein Hymnus auf die Befreiung des Volkes und ging, wie Klopstocks „Hermannsschlacht", aus einer lyrischen Erregung hervor, die ihren Ausdruck in einem Chore fand. Die Handlung selbst ist arm an dramatischen und tragischen Motiven. Der Schwerpunkt liegt in den Chorpartien, vor allem in dem „Gesange des heilgen Reigens". Dieser Gesang, den der Chor der Jünglinge zur Eröffnung der Isthmischen Spiele vor dem versammelten Volke und dem Tyrannen von Corinth anstimmt (3. Akt), ist gleichsam der

Angelpunkt des ganzen Dramas. In ihm erscheint der Chor als Vertreter und Vorkämpfer des ganzen, unter der Knechtschaft des Tyrannen stehenden Volkes; in ihm kommt zugleich die Idee von der wahren Freiheit des Volkes am reinsten zum Ausdruck. Das Chorlied beginnt mit dem Preise der schützenden Götter von Corinth und aller Gottheiten, die den irdischen Geschöpfen Gutes verliehen. Dann geht es über zum Preise der Freiheit, die die Götter den Griechen vor allen Völkern gaben, und für die zu sterben die Söhne von Hellas schon oft bereit waren. Endlich erhebt es sich zu einer furchtbaren Anklage gegen den Tyrannen:

Rausche, Gesang des geweihten Chors,
. . . . . .
Schone den Stolzen, der himmelan
Sich brüstet und trotzet, o schon' ihn nicht!
Von der Höh' stürtz' ihn herab! mag er doch,
Wenn er fällt, schmettern auf uns, eh' er schon liegt!"

Hier ist der Chor in einem viel höheren Grade als bei Klopstock handelnde Person und erinnert an Aeschylus' Chöre der Eumeniden und Schutzflehenden. Indem er, den Tod kühn verachtend, dem Tyrannen Trotz bietet und dafür gefangen von der Bühne gebracht wird, führt er den Umschwung der Handlung herbei. Damit ist aber auch seine aktive Rolle ausgespielt. Er tritt erst gegen Ende des Dramas wieder auf, als der Tyrann ermordet und das Volk befreit ist. Mit diesen Schlußscenen gab der Dichter seinem Stücke einen rein lyrischen Ausklang, der freilich den letzten Rest einer tragischen Wirkung austilgte. Er führte zu diesem Zwecke nach dem Muster der Hermannsschlacht einen zweiten Chor von Jungfrauen ein, die von Timoleons Braut angeführt, einziehen, um die Mörder des Tyrannen als Befreier des Vaterlandes zu preisen. Vor ihnen tritt der Chor der Jünglinge fast ganz zurück. Er empfängt sie mit seinem zweiten kurzen Chorgesange, worin er sie als „Töchter der Freien" begrüßt, und stimmt nur in die Schlußstrophe ihres Hymnus' ein:

„Dank und strahlender Ruhm dir, o Timoleon!
Ruhm und glühender Dank dir, o Timoleon!
Dir Timoleon! Ewig
Preisen Enkel der Enkel dich!"

Nur als lyrisch-hymnische Ergüsse des Dichters sind die Chorgesänge im „Timoleon“ zu verstehen. In ihnen allein liegt der poetische Wert der dramatisch gänzlich verfehlten Tragödie. Formal stehen sie unter dem bestimmenden Einflusse Klopstockischer Hymnen; doch sind sie viel gebändigter als diese, wie es der im Drama verkündeten maßvollen Freiheit entspricht. Die Sprache zeigt nicht die Kühnheit Klopstockischer Inversionen, und der Rhythmus wurde an die strenge Form vierzeiliger antiker Strophen gebunden. An lyrischer Ausdruckskraft steht indessen ein Lied wie der Freiheitsgesang des Chores, der in gleichmäßig wachsender Steigerung bis zur Endwirkung anschwillt, den schönsten von Klopstocks Hymnen in nichts nach. Die chorische Technik ist in diesem Drama ganz von Klopstock abhängig. Stolberg bewegt seine Chöre mit derselben Freiheit auf der Bühne, wie der Dichter der „Hermannsschlacht“. Auch er läßt ferner einzelne Choreuten sich vom Chore absondern (Kreon!) und verzichtet auf die Kommoi der griechischen Tragödie.

Ein eigenartiges Gepräge erhielt der Chor erst in Stolbergs nächstem Schauspiele „Theseus“ (1784). Das Motiv dieses Dramas ist ein ähnliches wie im „Timoleon“. Theseus, der mit seinen Gefährten glücklich von Kreta heimkehrt, weiht die ihm vom Volke angebotene Königskrone Zeus und begründet in Athen den Freistaat. Die Freiheit aber, die er damit dem Volke erteilt, ist die Freiheit, die in der freudigen Anerkennung des Gesetzes besteht. Hier war das Volk noch in einem höheren Maße als im „Timoleon“ Mittelpunkt des Ganzen. Aus diesem Grunde führte der Dichter einen Doppelchor von Männern und Weibern aus dem Volke ein, der den wesentlichen Bestandteil des ganzen Stückes ausmacht. — Der erste Teil der Handlung stellt das Warten des Volkes auf das von Kreta heimkehrende Schiff dar. Hier wurde der Chor die Hauptperson; denn er bangt um das Geschick seiner eigenen Kinder, die mit Theseus dem Minotaurus zum Opfer gesandt sind. Sein Standort ist vom Beginn des Dramas auf dem öffentlichen Platze von Athen, wo sich die ganze Handlung ohne Aktunterbrechung abspielt. Hier tritt auch der König vor das versammelte Volk und verkündet ihm die Weissagung von Apollos Priester, daß heute das ersehnte Schiff mit Theseus und seinen Gefährten zurückkehren soll. Der allgemeinen Freude über die Botschaft gibt der Chor als symbolischer Vertreter des Volkes Ausdruck, indem er einen respondierenden Wechselgesang anhebt. Die Männer vertrauen dem Spruche Apollos

und sehen im Geiste das Schiff der Heimat zutreiben. Aber die Weiber rufen flehend die Götter an, denn sie fürchten die Nemesis, die die Schiffe in den Grund stürzt. Nach diesem Gesange erscheint in atemlosem Laufe ein Bote. Bevor er aber seine Botschaft vollendet hat, sinkt er tot nieder. Die Furcht des Volkes steigt aufs Höchste, Verzweiflungsrufe der Weiber werden laut, und der König eilt schmerzlich betroffen hinweg, um sich selbst von der bitteren Wahrheit zu überzeugen. In diesem Augenblick höchster Spannung aber tritt der Chor der Männer mit beruhigender Betrachtung hervor: der Mann trotzt dem Sturm und den Wogen; nur die Ungewißheit schreckt ihn; diese aber soll nicht ihr Herz beschleichen, denn göttlich ist die Verheißung; ihr soll man trauen. Ihm antwortet verzagter der Chor der Weiber, der seine letzte Hoffnung auf die Götter setzt: der Taube gleich, die vom Falken verfolgt wird, bebt ihnen das Herz; Leto und Amphitrite mögen das Flehen der geängsteten Mütter hören. — So wägt der Chor hier Hoffnung und Furcht gegeneinander ab und bricht damit die Leidenschaft des Affektes. — Eine neue Botschaft trifft ein —: das Schiff kehrt mit schwarzem Segel zurück, — und nun erheben Männer und Weiber gleichermaßen ihr Wehegeschrei. Vergebens hält ihnen Apollos Priester die Weissagung entgegen und schilt sie trotzig und verzagt. Auch der Chor der Männer bleibt ohne Hoffnung und verzweifelt wendet er sich zum Priester:

„Ach wir hofften so gern, heiliger Seher, noch!
Nimmer täuschtest du uns, nimmer Apollon dich!
Aber können wir? sah' er
Nicht das nächtliche Segel schon?"

Die Weiber aber bieten ihre Kinder den Göttern zum Opfer an, damit sie nicht auch dem Ungeheuer zum Opfer fallen. In dieser Verzweiflung des ganzen Volkes gewinnt der Chor der Männer zuerst seine Haltung wieder. Mit reflektierenden Betrachtungen über die Schwachheit des Menschen bricht er die eigene Leidenschaft:

.... „Alles höret und schauet Zeus!
Doch sein vergißt der Mensch, wiewohl ihm
Leben Kronion und Freude spendet!

Denn unsre Torheit dünstet in Nebeln auf,
Und würde schwarz sich wölken wie Mitternacht,
Wenn Zeus nicht seine Donner zückte,
Wenige strafend, und alle schreckend!"

Damit hat der Chor auch den allgemeinen Affekt gelöst, und gefaßter antwortet ihm jetzt der Chor der Weiber, indem er sich bittend zu Zeus wendet. An dieser Stelle sind alle Stufen spannender Erwartung durchlaufen; die Handlung tritt mit dem Erscheinen von Theseus und seinen Chören in ein neues Stadium ein. — Die Rolle, wie sie der Chor in diesem ersten Teile des Dramas spielt bedeutet gegenüber dem „Timoleon" etwas ganz Neues. Indem der Chor an Höhepunkten leidenschaftlicher Erregung seine reflektierenden Gesänge anstimmt, durchbricht er allen dramatischen Gesetzen zum Trotze die fortlaufende Linie der Handlung und zerstört alle Wirklichkeitsillusionen. Damit aber wurde er zum unmittelbaren Vorläufer von Schillers Chore. — Im zweiten Teile der Handlung, in dem ein ganz neues Thema durchgeführt wird, tritt der Chor vor Theseus und seinen Begleitern, zwei Chören von Jünglingen und Jungfrauen, zurück. Wie im „Timoleon" folgt hier gleichsam eine Feier für den Helden, welche sich aus chorischen Wechselgesängen und — wie in Klopstocks letztem Bardiet — aus Sololied, Tanz und Musik zusammensetzt. Dabei spielen die neuerschienenen Chöre, die nur als Rahmen für Theseus' Lichtgestalt dienen, die Hauptrolle. Aber auch hier zeigt sich der eigentliche Chor noch einmal als Träger der Reflexion: in der Scene, wo Theseus mit den Gefährten seinen toten Vater beweint, führt er den Zuschauer von der Teilnahme an den sichtbaren Vorgängen zur reineren Höhe der Betrachtung über das unwandelbare Gesetz des Lebens und das Walten der Ate. Und am Schlusse des Dramas überblickt er rückschauend noch einmal die ganze Handlung und faßt ihre Idee in dem Hymnus auf die Freiheit zusammen:

O Freiheit! Sonnenwärme dem Herzen! Licht
Dem Geiste! Mut der Männer entzündet sich
An Deinem Strahl! Auf deinem Herde
Steiget die Flamme der kühnen Wahrheit!"

Für das, was Stolberg in seinem „Theseus" gestalten wollte, legt der Chor vor allem Zeugnis ab. Denn zum Verkünder der Freiheit

im Gesetze wird dieser Chor, wenn er in Momenten höchster Erregung sich zur besonnenen Betrachtung sammelt und die zum Endpunkt drängende Linie der Handlung mit seinen Gesängen immer wieder durchbricht. Dies aber ist das Prinzip des Chores, wie es in der antiken Tragödie zum Ausdruck kommt und später in Schillers Abhandlung theoretisch vertreten wurde. Auch die äußere Form des Chores ist hier strenger als im „Timoleon". Der Chor behauptet ohne Unterbrechung seinen Platz auf der Bühne, und das Bild der Geschlossenheit wird nicht durch freies Heraustreten einzelner Choreuten verwischt. Seine Gesänge sind nicht wahllos in das Drama eingestreut, sondern setzen an entscheidenden Punkten der Handlung ein. Ihre Form zeigt durchweg den strengen Aufbau der Strophe und Gegenstrophe, an die sich zuweilen ein rhythmisch verschiedener Epodos schließt; und die Versform ist, wie auch in Stolbergs übrigen Dramen, die antike Strophe.[41])

Stolberg ist in der Tat in seinem „Theseus" einem Chore im Geiste der Antike nahegekommen. Allein wie er sich aus Sturm und Drang nicht zur Weltanschauung des Dichters der Iphigienie zu erheben vermochte, so gelang es ihm auch nicht, einen Chor rein klassischen Gepräges zu schaffen. Indem er, wie es bereits im „Timoleon" geschehen war, das Volk als redende Masse in das Drama einführte, stellte er die Rolle des Chores als eines symbolischen Vertreters des Volkes wieder in Frage. Dazu kommt noch die Gegenüberstellung der beiden Chöre von Männern und Weibern, die eine allzu individuelle Charkterisierung nötig machte. Die große Kluft aber im Drama, welche die Handlung in zwei Teile zerreißt, wirkte auch auf den Chor zurück: der singende und tanzende Chor verdrängte den reflektierenden. Stolberg war auch nicht Dramatiker genug, um den Chor einer bedeutenden Handlung gegenüberzustellen, deren tieferen Sinn er gleich dem Schillerschen Chore aussprechen könnte. Freilich ist der Chor hier selbst in die Handlung verwickelt, und scheint daher zu dieser Aufgabe von vorneherein nicht geeignet. Aber auch die Eumeniden des Aeschylus sind selbst leidende Personen, im gleichen Sinne wie der Chor der Männer und Weiber. Allein in den Gesängen der geschmähten Töchter der Nacht klingt eine tiefe Tragik an, ohne die ein Chordrama letzten Endes nicht zu denken ist. Bei Stolberg fehlt eine solche Tragik fast völlig, und die reflektierenden Betrachtungen seines Chores lassen den Zuschauer nicht in die tiefsten Gründe

des Lebens schauen. Somit erhält der „Theseus" seinen Platz in der Mitte zwischen Klopstocks und Schillers Chordramen.

In seinen übrigen Schauspielen hat der Dichter einen neuen Gebrauch vom Chore nicht gemacht. Die Musen und Grazien in dem kleinen Schauspiel „Der Säugling" (1785) sind Träger einer Idee, wie der Chor im Timoleon, während die Furien im „Servius Tullius" nur episodisch behandelt sind. In „Apollons Hain" endlich verdient nur der Chorgesang, mit dem die Musen den wahren Dichter weihen, wegen seiner lyrischen Schönheit besondere Erwähnung. Solche reine Chorlyrik, losgelöst von allem Dramatischen, wie sie in diesem Gesang gegeben ist, entsprach dem innersten Wesen des Dichters, und es ist kein Zufall, daß sich auch unter seinen lyrischen Gedichten ein Chorlied findet, — die „Feier der Schöpfung", ein Hymnus wechselnder Chöre auf den Vater der Schöpfung.[42]) Ein solcher chorischer Hymnus stützt die Anschauung, daß Stolberg, ähnlich wie Klopstock, vom Chorgesange zum Drama kam.

Noch weniger als Fritz Stolberg war sein Bruder Christian, der als Dichter weit unter ihm steht, zum Dramatiker geboren. Auch er versuchte sich, von Aeschylus begeistert, in der Chorlyrik. Allein Chor und Drama zu einem organischen Ganzen zusammenzufügen, lag ihm gänzlich fern; und so stehen sich in seinen Schauspielen beide Elemente unverbunden gegenüber. Im „Otanes' spielt zwar der Magierstamm eine wesentliche Rolle; aber die Chöre des Magiervolkes dienen doch, wie der Chor von Phaedymes Jungfrauen, deren Gesänge nicht einmal in Beziehung zur Handlung stehen, lediglich als Zwischenmusik; für die Handlung kommen sie nicht in Frage. Diese Art des Chorgebrauches wurde in einem zweiten Schauspiele „Belsazer", das den Spott der Xeniendichter mit Recht herausforderte, zum Prinzip erhoben. Hier bot der Dichter eine Fülle der verschiedensten Chöre auf, um beinahe jede Scene des langen Dramas durch Gesang mit der folgenden zu verknüpfen. Eine Würdigung dieser vom Dramatischen losgelösten Chorlieder des Dichters, deren Zahl durch Gesänge aus den Fragmenten „Eros und Psyche" und „Wilhelm Tell" noch vergrößert wird, ließ sich an dieser Stelle nicht rechtfertigen, zumal da ihr dichterischer Wert nur gering ist.

II.

Klingers „Aristodemos" und „Damokles".

Die Idee des Trauerspiels „Aristodemos" zeigt auch den Verfasser des „Sturm und Drang" in den achtziger Jahren auf dem Wege zu einer neuen Form. Klinger stellte in dieser Tragödie dar, wie der Held alle persönlichen Rücksichten verneint und seine eigene Tochter zum Opfer gibt, um Volk und Freiheit zu retten. Hier wurde die Masse der Aufopferung der Persönlichkeit gewürdigt, und diese neue Anschauung führte den Dichter im Gegensatz zu seinem Jugenddrama „Simsone Grisaldo" auch zu einer neuartigen Behandlung des Volkes. An den Oedipus erinnert die Eingangsscene des ersten Aktes, wo die Messenischen Greise als Vertreter für das ganze Volk vor den König treten und ihm durch den Mund ihres Führers die Not des Volkes darstellen. Der Auftritt dieses „Chores" ist indessen nur episodisch, und im Verlaufe der Handlung tritt das Volk selbst als redende und mithandelnde Person hervor. Aber es ist nicht mehr die blinde Masse des Sturms und Drangs, sondern das zur Einheit und Gleichförmigkeit geschlossene und zu höherem Urteil befähigte Volk. Darum bricht es zu Beginn der Handlung, als der Priester Apollos das verhängnisvolle Orakel verkündet hat, nicht in wilde Verzweiflungsrufe aus, sondern wie ein antiker Chor sammelt es sich in ruhiger Gefaßtheit zur Betrachtung über seine Lage: „Bald werden wir gleich den Heloten das Feld des Spartaners pflügen und unter der Geißel des Strengen erliegen ....". In der gleichen Weise begleitet es alle weiteren Vorgänge der Handlung mit seinen Aeußerungen. Es nimmt inneren Anteil an dem Leiden des Helden und bejammert den Vater, der die Tochter opfern muß; wo es vom Schmerz überwältigt wird, da verstummt es und äußert sich nur mit Gebärden (3. Akt), wo aber die handelnden Personen in Streit miteinander geraten, da ergreift es mit entschiedenen Worten Partei (5. Akt). Dementsprechend ist auch die Form dieser Volksmasse eine neue. Es rufen hier nicht einzelne Stimmen regellos durcheinander, sondern immer spricht das gesamte Volk in chorischer Einheit. Formal ordnen sich diese Sprechpartien der Prosa des ganzen Dramas ein, aber sie sind rhythmisch stilisiert. — Dies ist die eine Seite der Massenbehandlung im „Aristodemos". Die Kehrseite aber zeigt ein gänzlich ver-

ändertes Bild; denn ohne Rhythmus und Gesetz tritt das Volk auf die Bühne; es drängt sich in freiester Bewegung um die handelnden Personen, es zerstreut sich ebenso willkürlich, wie es sich sammelt, und wenn es von einer Ueberzeugung zur anderen geworfen wird, (5. Akt) so ist es wiederum die schwankende, blinde Masse. Damit aber wurde der Eindruck chorischer Geschlossenheit wiederum vernichtet.

Dasselbe Doppelgesicht trägt das Volk in Klingers „Damokkles" (1788). Die Idee des Trauerspieles, die es mit dem vorigen verbindet, spricht der Dichter hier im Prolog aus: Aufopferung zum Heil der Bürger verleiht in tiefstem Unglück einen Preis, den kein sinnlich Gut erwirbt. Auch hier ist das Volk teilnehmende und reflektierende Person. In ruhiger Besonnenheit fordert es vom Tyrannen, daß er „als ein durchs Gesetz gebundener König nach Gesetz" herrsche (1. Akt); als gebundene Masse steht es „Damokles" zur Seite und am Schlusse des Dramas erhebt es sich in Reue und Scham zur reflektierenden Betrachtung über sein Geschick. Wenn es aber mit Ungestüm hervorbricht und seinen Unwillen in lautem Getöse kundgibt, (2. Akt), wenn es in Furcht und Verwirrung die Bühne verläßt, (4. Akt) so weist das wiederum auf die Masse des Sturms und Drangs zurück. Auch die alte Anschauung von der Masse klingt hier wieder an. Damokles wird vom Volke als „Vater" und Befreier verehrt, und er glaubt an die Masse. Aber vom Tyrannen bestochen verläßt das Volk die Partei seines Befreiers, und es bleibt ihm am Schlusse nur die Einsicht, daß es verdient „unter der Geißel des Tyrannen zu bluten". Die Tat des Helden bleibt ohne Wirkung für das völkische Ganze, aber sie umflicht das überragende Individuum mit einer Strahlenkrone. — Wie sich hier Klinger in der Idee nicht völlig aus Sturm und Drang befreien konnte, so vermochte er auch nicht eine entschieden neue Form für die Masse zu finden. Sein Volk ist eine Mischform aus dem antiken Chore und der Masse des Sturms und Drangs.

III.

Maler Müllers Adonis-Trilogie.

Maler Müller hat auf dem Wege zur klassischen Form und Weltanschauung seinen Sturm- und Drang-Genossen Klinger um eine bedeutende Strecke überholt. Ihm war das Geschick auch günstiger für eine solche Entwicklung; denn er lebte seit dem Ende der siebziger Jahre dem Studium de Antike in Rom. Es ist ein großer Schritt von der „Niobe" bis zu Müllers zweitem Drama mit Chören. Auch dieses war eine musikalische Dichtung. Die Adonis-Trilogie erschien erst 1825. Sie reifte aber bereits seit den achtziger Jahren im Geiste des Dichters[43]) und legt Zeugnis ab von seinem Entwicklungsgange. Müller hat die klassische Tendenz seiner Dichtung selbst ausgesprochen, wenn er meinte: Es stellte sich bei der Adonis-Fabel meinem Geiste die Ansicht dar „das Dauernde Ewige in das Vergängliche, Zeitliche gezogen, um durch die Form den Grund, auf welchem das Spiel des Lebens sich mir erhebt, sich liebevoll zu versinnlichen".[44]) Ja, er wollte mit ihr in einen Wettstreit mit Goethes Iphigenie eintreten; denn nach seinem Ausspruche sollte man an seiner Iphigenie (Adonis!) viel besser sehen, was antik sei als an der Goetheschen.[45]) Die erste Form für die Idee reiner, sich unbedingt opfernder Liebe, wie sie Müller bei seiner Dichtung vorschwebte, war die Kantate gewesen. Eine neue Idee aber, „daß im Menschen Kraft zur Verherrlichung seines Wesens ruhe, vermöge deren reinen Anwendung er hier schon Gehalt und Dauer zum künftigen Sein sich beilege", wies ihn auf die dramatische Behandlung hin.[46]) Der Stoff konnte indessen keinen Zweifel darüber aufkommen lassen, daß nur die Form des musikalischen Dramas als die angemessenste gewählt werden dürfte. Denn Gegenstände, die aus der Fabel- und Heroenwelt entlehnt sind, eignen sich am besten für den erhabenen Vortrag des musikalischen Dramas, „weil in deren Wesen schon ein Anlaß zum idealischen Vortrag liegt, dem das Wunderbare der Handlung sich gern und homogener anschließt". Nur in dem Kreise, worin sich der Gegenstand anständig und willig bewegt, kann eine reine Wirkung, wie sie das echte Kunstwerk beabsichtigt, erzielt werden. Jede Kunstgattung hat ihre Grenzen, die nur auf Kosten der Wirkung, die das echte Kunstwerk ausüben soll, überschritten werden können.[47])

Bei der Umschmelzung der Kantatenform in die musikalisch-dramatische lehnte sich Müller an das Vorbild der italienischen Oper an.[48]) Wie er sich nun bemühte, aus der ersten barockeren Fassung eine einfache, abgeklärte Form zu gewinnen, über die ein „hellenischer Schimmer" ausgegossen sein sollte, diesen Entwicklungsprozeß hat der Dichter selbst aufgezeichnet.[49]) Die Umgestaltung, die das ganze musikalische Drama erfuhr, betraf auch die Chöre. Schon in den Kantaten „Die Klagen der Venus" hatten die Chöre eine Stelle gefunden; doch war ihnen hier ein größerer Spielraum noch nicht vergönnt worden. In den ersten dramatischen Fassungen nun waren die Parzen als furienartige Wesen erschienen, als „scharfe Zuchtmeisterinnen, die sich ihres Amtes, schmerzlich zu prüfen, erfreuten";[50]) Hirten- und Nymphenchöre waren ferner in den Dialog einbezogen worden.[51]) Diese Chöre mußten bei der zunehmenden Tendenz zur Schönheit und Klarheit der Form umgeschaffen werden. Müllers Absicht ging immer mehr auf Vereinfachung und Verdeutlichung der Handlung aus, auf die plastische Herausgestaltung der einzelnen Figuren und die Harmonie des Ganzen und seiner Teile.[52]) Mit dieser Absicht vertrug es sich nicht, daß die Chöre durch ihre Beteiligung am Dialog ein individuelles Leben gewannen und zu selbständigen Personen wurden. Im musikalischen Drama mußten sie „bloß auf den Gesang zurückgesetzt" werden. So wurden sie in der Trilogie, wie es dem Wesen der mythischen Handlung entsprach, zur Umgebung und Gefolge der handelnden Personen. — Mythische Handlungen erfordern ja für das Erscheinen der Götter und Heroen einen bestimmten Hintergrund, der die Verbindung herstellt zwischen der göttlichen und der irdischen Welt. Erst indem die Götter oder mythischen Personen in die irdisch-menschliche Sphäre hineingestellt werden, gewinnen ihre Leiden und Kämpfe eine allgemein menschliche Bedeutung. Diesen Hintergrund bilden in der Adonis-Dichtung die Chöre. Ihre Aufgabe ist es, die handelnden Personen als begleitendes Gefolge zu umrahmen, an ihren Schicksalen und Empfindungen inneren Anteil zu nehmen und so die allgemein menschlichen Motive in einem tieferen Lichte erscheinen zu lassen. Die Nymphen und Hirten von Amathunt, die Dienerinnen der Venus und Adonis' Jäger begleiten die Handlung mit ihren Gesängen, soweit sie sich in der irdisch-sichtbaren Sphäre bewegt und sich nicht in die psychische Welt der Individuen zurückzieht. Darum haben sie ihre eigentliche Stelle im ersten und zweiten Stücke der Trilogie, während sie im dritten

Stücke, wo sich der Tugend-Kampf von Venus und Adonis im Orkus abspielt, erst am Schlusse wieder erscheinen, um Zeuge der Verbindung der himmlischen und irdischen Welt zu werden.

Im ersten Drama, „Adonis", leiten Chöre der Nymphen und Hirten die Handlung musikalisch-lyrisch ein. Sie verkünden, den Geistern am Eingange von Faust II vergleichbar, den Morgen und sammeln Blumen für Adonis, der ihrer Pflege von Venus anvertraut ist. Schon hier erscheinen sie als Mittler zwischen der Göttin und dem Sterblichen. Ihre eigentliche Aufgabe beginnt in dem Augenblick, wo Venus sich vor Hymens Altar mit Adonis verbinden will (2. Akt). Hier geben sie der Freude, die die Göttin beseelt, sinnlich-lebendigen Ausdruck und lassen sie in ihren Freudengesängen, die das „auserwählte Paar" feiern, vielstimmig wiederklingen. Wo aber der innere Konflikt in der Brust der Handelnden einsetzt, da halten sie sich im Hintergrunde. Erst als Adonis tödlich verwundet ist, treten sie von neuem hervor. Wie die Freude der Göttin, so findet auch ihre Trauer in ihnen einen vieltönigen Wiederhall. Jäger, Hirten und Nymphen tragen den zum Tode Verwundeten herbei und trösten die Herrin durch teilnehmende Betrachtungen:

„Selig der Busen, der ganz sich ergießet,
Selig das Aug', dem es lindernder fließet,
Wenn Angst und Schmerz
Beklemmen das Herz." (3. Akt.)

Ihre Klage um Adonis aber stimmen sie zu Beginn des nächsten Dramas („der Kampf, oder die trauernde Venus") an, während der Chor von Dienerinnen als engeres Gefolge der Venus im Verein mit Amor die Göttin in ihrem Schmerze tröstet und die Hilfe der Götter anruft (1. Akt). Von Venus' inneren Kämpfen bleiben die Chöre wiederum ausgeschlossen; aber die Bestattung des Adonis ist ihnen anvertraut, die sie mit ihren letzten Klageliedern und Bittgesängen zu den Göttern der Unterwelt begleiten. An dieser Stelle erheben sie sich auch zur Höhe allgemeiner Betrachtung über das unbeständige Glück und das dunkel waltende Schicksal und stellen sich damit auf die Stufe des tragischen Chores (2. Akt). Am Schlusse dieses Dramas endlich, wo die Chöre mit Amors freiwilliger Aufopferung ihre ganze höhere Welt versinken sehen, stimmen die Nymphen und Hirten ein Klagelied an über das neugeborene Chaos und die zerstörte Harmonie des Lebens und leiten so musikalisch hinüber

zum letzten Stücke der Trilogie („Venus Urania"), worin das Chaos sich ordnen, der Tugend-Kampf mit dem Triumph der Liebe gekrönt werden soll. In diesem Drama, wo der individuelle Kampf der Liebenden dargestellt wird, konnte der Chor keinen Platz finden. Nur am Schlusse, als sich der Kampf entschieden und die Scene aus der Unterwelt wieder in die Gegend von Amathunt verwandelt hat, erscheinen noch einmal die vereinigten Chöre, um den Sieg der Tugend zu feiern und die Dichtung mit einer allgemeinen Betrachtung über das wechselvolle Schicksal zu beschließen.

Eine besondere Stellung nehmen die Chöre der Parzen und der Larven in der Trilogie ein. Der Chor der Larven, welcher im Orkus mit höhnischen Worten den Tugendkampf verspottet (3. Stück), ist als Kontrastwirkung zu der unwandelbaren Treue der Liebenden gedacht. Die Parzen aber sind die verwandelten Furien, die in den späteren Fassungen des Werkes zu „getreuen, doch mitleidsvollen Vollbringerinnen von des Schicksals Willen" wurden. Sie erscheinen in der Dichtung als das verkörperte Schicksal, welches überall hervortritt, wo eine Wendung im Entwicklungsgange der Handlung eintritt. Die Hauptrolle ist Atropos als Chorführerin zugeteilt. Ihr wird der ganze Plan des Schicksals in den Mund gelegt, und sie erscheint, da sie immer als Deuterin der Handlung und als Verkünderin der Zukunft hervortritt, gleichsam als ein über der Handlung stehender Chor.

Ein gänzlich neues Bild vom Chore stellt sich dem Beschauer in der Adonistrilogie gegenüber Maler Müllers Jugenddrama dar. In der „Niobe" waren die Chöre Folie für den Helden und zugleich musikalische Chöre; formal unterscheiden sie sich nicht vom dramatischen Gesamtrhythmus. Auch in der Adonisdichtung sind die Chöre musikalisch gedacht, und der Dichter benutzte sie sogar, um anmutige Gruppen und Tänze einzuführen;[53]) gerade an den „Lichtpunkten für die musikalische Wirkung"[54]) hat er sie verwendet. Aber die Chöre bedeuten hier noch mehr. Sie sind gleichsam die Schattenpartien, welche die handelnden Figuren erst in das rechte Verhältnis zu einander setzen. Sie vertiefen die künstlerische Wirkung, indem sie die Verbindung zwischen irdischer und göttlicher Welt herstellen und durch Mitleiden und Mitfreude die Schicksale der Personen als allgemein menschliche erscheinen lassen. Zudem führen sie den Zuschauer, gleich dem antiken Chore, in das Reich der allgemeinen Betrachtung. Die äußere Form dieser durchweg gesungenen Chöre ist im Gegensatze zu den rezitierten Dialog-

partien eine rhythmisch freiere. Trochäen, Jamben und Daktylen wechseln in den gereimten Chorliedern miteinander ab. Sprache und Rhythmus aber zeigen hier gegenüber der „Niobe“ ein edles Maß. Gerade die Chöre verleihen der Dichtung poetische Schönheiten, die ihre Unvollkommenheit als dramatisches Dichtwerk zum Teil vergessen lassen.

Die Adonis-Trilogie steht mit Wielands Singspielen auf einer Linie; und wenn sie auch in Form und Idee die Goethesche Dichtung nicht erreichte, so erbrachte sie doch den Beweis dafür, daß auch in der opernhaften Sphäre Chöre im klassischen Geiste möglich sind.

4. Kapitel.

Die Klassiker.

I.

Schillers „Malteser" und „Braut von Messina".

Schillers Chordrama ist ebenso aus der Entwicklung zu begreifen, wie aus der Eigenart des Dichters. Die ganze Entwicklung seit Klopstock drängte auf einen Künstler hin, der als Dramatiker an die Schöpfung eines Chordramas herantrat. Alle Versuche, einen Chor im Geiste der antiken Tragoedie in das Drama einzuführen, waren, wie sich zeigte, von der Lyrik und der Musik aus gemacht worden. Es fehlte ihnen aber die Kraft, die der musikalischen und lyrischen Welt des Chores eine ebenbürtige dramatische Welt entgegensetzte und beide sich wechselseitig ergänzen ließ. Schiller war Dramatiker und Lyriker in einer Person. Als dramatischer Dichter vermochte er die Tragik des Lebens zu enthüllen und als philosophischer Lyriker in die Tiefen des Lebens und Seins zu dringen. Wenn er an die Verbindung von Lyrik und Drama, von Chor und Handlung ging, so mußte eine Tragödie im Geiste des Aeschylus entstehen. In ihm mußte die Entwicklungslinie, die von Klopstock über Wieland und Stolberg lief, einen Höhepunkt und Abschluß erreichen.

Auch Schiller stand der musikalischen Dichtung keineswegs fern. Er hatte schon in früher Jugend Beziehungen zur Oper und Musik gepflegt und sich selbst in der Operndichtung versucht. In den „Räubern" spielen lyrische und musikalische Elemente eine nicht unbedeutende Rolle.[55]) Hier trat auch ein singender Chor auf, der zugleich Masse war, — ganz im Sinne des Chores der Stürmer und Dränger, von dem er sich aber bereits durch eine größere Geschlossenheit unterscheidet. Auch in seinen späteren Jahren trug sich Schiller noch mit dem Plane zu einer Oper. Was ihn aber in der Zeit seiner Reife zur Oper zog, dies war nach seinen eigenen Worten das Vertrauen, daß sich aus ihr das Trauerspiel in einer

edleren Gestalt entwickeln werde, und daß sich auf diesem Wege, „obgleich nur unter dem Namen von Indulgenz", das Ideale auf das Theater stehlen könne.[56]) Denn in der Oper, so meinte er, erläßt man die „servile Naturnachahmung"; hier ist im Pathos ein freieres Spiel, weil es die Musik begleitet, und das hier geduldete Wunderbare muß gegen den Stoff gleichgültiger machen. Als Mittel betrachtete also der reife Schiller die Oper, um zu einem Drama reinen Stils zu gelangen, in welchem „symbolische Behelfe" die Stelle des rein Gegenständlichen vertreten. Eine Verbindung von Oper und Drama, wie sie Herder anstrebte, lag ihm so wenig wie Lessing im Sinne. Die Vermischung beider Sphären, wie er sie in seinen „Räubern" vor allem im Chore gegeben hatte, lehnte er auf der Höhe seiner klassischen Kunstrichtung ab. Die Tragödie reinen Stils darf nur ihrem eigenen Gesetze unterstellt werden, und der letzte Schritt ist getan, wenn in ihr auch die lyrische Reflexion von der Handlung abgesondert wird. Von dieser Forderung aus kam Schiller zum Chore.

Es ist kaum noch möglich, über Schillers Chor zu schreiben, ohne sich des Plagiates schuldig zu machen. Aber die wesentlichen Richtlinien müssen in diesem Zusammenhange noch einmal gezogen werden, um Schillers Chordrama gegenüber seinen Vorläufern in das rechte Licht zu stellen.

Schiller hat sich schon Ende der achtziger Jahre mit dem Plane zu einer Chortragödie in antiker Form befaßt.[57]) Aber erst um 1800 wurden die ersten Entwürfe dazu niedergeschrieben. Aus ihnen geht hervor, daß der Chor in den „Maltesern" nach den gleichen Prinzipien behandelt werden sollte, wie der Chor in der „Braut von Messina". Seine ganze Bedeutung mußte, da die Choreuten als geistliche Ritter an sich „unkriegerisch und ohnmächtig" erscheinen, in seine moralische Haltung verlegt werden. In dieser Rolle wurde er zum Verfechter der von den Ordensrittern in den Staub gezogenen und nur noch von La Valette hoch gehaltenen Ideale des Ordens von Gehorsam und Pflichtgefühl. Gleich im Anfang des Dramas sollte er die in Streit geratenen Ritter durch seine Dazwischenkunft scheiden und zur Einigkeit ermahnen, indem er ihnen in einer „animierten, sinnlich-mächtigen Schilderung" die drohende Gefahr für Malta vor Augen stellt. Als dann die Ritter sich gegen La Valette wirklich verschwören, sucht er sie zur Pflicht zurückzuführen, wird aber von allen als ohnmächtig verspottet. Selbst dem Großmeister gegenüber spielt er seine moralische Rolle,

wenn er ihm seine „Indulgenz“ gegen die Ausschweifung der Ritter vorwirft. Er ist auch selbst bereit, seinen idealen Standpunkt durch die Tat zu vertreten, denn er bietet sich La Valette an, das von den aufrührerischen Rittern verlassene Fort unter dessen Führung zu verteidigen. — In der zweiten Rolle erscheint der Chor als Vertrauter La Valettes, der sich ihm enthüllt und Rückhalt bei ihm sucht. Er weiß um La Valettes Geheimnis, daß St. Priest sein Sohn ist. Indem er dies Geheimnis den aufrührerischen Rittern entdeckt, führt er den Umschwung der Handlung mit herbei. So wird er zum Mittler zwischen dem Großmeister und den Rittern. Beide Rollen des Chores als dramatischen Faktors verbinden ihn mit dem Chore in der „Braut von Messina“. Nur wäre er in den „Maltesern“ als moralische Person noch stärker und auch selbst handelnd hervorgetreten. Als lyrischer Faktor aber war der Chor in den „Maltesern“ gleich dem Chore in der „Braut von Messina“ als „ideale Person“ gedacht, die sich reflektierend über die Handlung erhebt und so die Reflexion von der Handlung absondert. Er sollte an bestimmten Punkten der Handlung mit Betrachtungen über den strengen Beruf, Aufgabe und Geschichte des Ordens, über Gehorsam und Pflicht im allgemeinen, hervortreten. Nach der inneren Umkehr der Ritter sollte der Chor sprechen „in der höchsten Würde, begeistert durch alles, was den Menschen erhebt, Pflichtgefühl, Rittergeist, Religion.“ Die äußere Form dieser Chorlyrik sollte die gleiche sein wie in der „Braut von Messina“. Das einzige skizzierte Liedfragment weist frei rhythmisierte Verse auf.

Das „Malteser“-Fragment ist als eine Vorstudie zur „Braut von Messina“ zu betrachten. Alle Merkmale von Schillers Anschauung und Verwendung des Chores sind hier bereits gegeben. Das Neuartige an diesem Chordrama gegenüber allen Vorläufern ist, daß der Chor hier nicht nur in seiner tiefsten Bedeutung erscheint sondern zugleich zum bewußten Stilprinzip erhoben ist. Nur bei Stolberg hatte sich bereits ähnliches angedeutet. Schiller aber schritt auf dem begonnenen Wege bis zur Höhe fort und machte seine Chorschöpfung zum vollkommenen Ausdruck seiner philosophischen und aesthetischen Ueberzeugungen. Die bekannte Abhandlung über den Chor verbreitet Licht auch über alle Einzelpunkte seiner Anschauung. Die Einführung des Chores, sagt Schiller, ist der letzte, der entscheidende Schritt zu einer „poetischen Tragödie“. Diese aber steht jenseits von allem Naturalismus, alle Illusion ist aus ihr verbannt; alles an ihr, auch die Handlung, ist

nur Symbol des Wirklichen. Eine solche reine Tragödie hervorzubringen, ermöglicht der Chor; denn er ist die lebendige Mauer, „die die Tragödie um sich herumzieht, um sich von der wirklichen Welt rein abzuschließen und sich ihren idealen Boden, ihre poetische Freiheit zu bewahren.“ In der antiken Tragödie war nun der Chor ein natürliches Organ; denn sie fand ihn im wirklichen Leben. In der neuen Tragödie wird er dagegen zum Kunstorgan, denn der moderne Dichter muß ihn erst erschaffen und einführen, indem er seine Fabel in jene einfache Form des Lebens zurückversetzt. Weil der Chor aber die gemeine moderne Welt in die alte poetische verwandelt und den Dichter auf die einfachsten und naivsten Motive führt, so hilft er in der modernen Tragödie die Poesie hervorbringen. Denn „alles Unmittelbare, das durch die künstliche Einrichtung des wirklichen Lebens aufgehoben ist“ wieder herzustellen, „alles künstliche Machwerk an dem Menschen und um denselben“ abzuwerfen, um die reine menschliche Form sichtbar zu machen, ist die Aufgabe und das Wesen der Poesie. — Dies ist die erste Aufgabe, die Schiller dem Chore zuweist. Der Chor ist symbolischer Behelf; er bedeutet die Welt des ursprünglichen Menschen. Die zweite Aufgabe des Chores sieht Schiller darin, daß er „die Reflexion von der Handlung absondert und eben durch diese Absonderung sie selbst mit poetischer Kraft ausrüstet“; — denn die Reflexion wird im Munde des Chores zur Poesie. Der Dichter stattet das rein Stoffliche der Reflexion, auf das er in der Tragödie nicht verzichten kann, mit sinnlichem Leben aus. Er durchdringt das Ideale mit dem Sinnlichen, indem er den allgemeinen Begriff des Chores durch eine sinnlich-mächtige Masse repräsentiert, die Reflexion in eine kühne lyrische Form hüllt und und ihr die sinnlich-mächtige Begleitung von Rhythmus und Musik in Tönen und Bewegungen verleiht. — Aber noch mehr leistet der Chor dem tragischen Dichter. Er berechtigt ihn zur Erhebung des ganzen Tones im Drama; er motiviert die Besonnenheit und Würde der tragischen Personen, da er sie als ein richtender Zeuge umgibt; er bringt endlich eine hohe Ruhe, welche das edle Kunstwerk charakterisiert, in die Handlung, indem er die Teile der Tragödie durch seine Betrachtungen auseinanderhält. Dadurch aber verleiht er dem Zuschauer jene Freiheit, die ihn zum Herren macht über die blinde Gewalt der Affekte und von aller gemeinen Wirklichkeits-Illusion scheidet. — So schließt sich die Kreislinie dieser Betrachtung und kehrt zu ihrem Ausgangspunkte zurück. Der Chor,

wie ihn Schiller hier bestimmt hat, begreift alles in sich, was zum Wesen der klassischen Kunst gehört: Zurückgehen auf das Wesenhafte der Erscheinungen, Sonderung der Kunstgattungen und Verdrängung des Naturalsimus mit Hilfe einer Symbolik, welche die realen Gegenstände durch Symbole aus dem Bereiche des Idealen ersetzt. — Die Abhandlung wurde erst nach Vollendung der „Braut von Messina" verfaßt; allein ihre Richtlinien sind bei der Schöpfung der Tragödie maßgebend gewesen; und trotz aller viel umstrittenen Einzelpunkte gilt das Urteil, daß Schiller seiner Idee vom Chordrama in der „Braut von Messina" die vollendete Form verliehen hat.

Schiller kam vom Dramatischen aus zum Chore. Philosoph und Dichter zugleich mußte er als Dramatiker immer geneigt sein, vom Besonderen ins Allgemeine zu gehen, — der Reflexion einen Platz in der Tragödie zu gewähren. Darum hatte er schon in früheren Dramen Gestalten geschaffen, die als richtende Zeugen der Handlung gegenüberstehen und Vertreter eines allgemeinen sittlichen Bewußtseins sind. Solche Gestalten waren Gordon und Talbot. Beide sind Ausdruck der besonnenen Weisheit des Alters. Mit Recht hatte Körner in ihnen gleichsam Vertreter des griechischen Chores gesehen.[58]). Hier löste sich aber die Reflexion nicht von der Handlung ab. In der Tragödie reinen Stils mußte sie abgesondert und in lyrische Form gekleidet werden. — Der Ausgangspunkt des Dichters in der „Braut von Messina" war die einfache dramatische Handlung. An ihr wollte er seine Idee der Tragik herausstellen, daß der Mensch durch den Tod sich aus Freiheit erhebt über das Schicksal, das ihn schuldig werden läßt im Leben.[59]) Chor und Lyrik kamen als Mittel hinzu, die Idee zu versinnlichen und in ihrer ganzen Tiefe zu zeigen. Ja, der Chor wurde zu einem Hauptfaktor im Drama, und auf ihn war „die Hauptwirkung der Tragödie berechnet".[60]) Die einfache, „streng abgemessene" Handlung, der sich eine Gegenhandlung nicht entgegenstellt, in der das Individuum durch eigene Tat sein Schicksal herbeiführt, bedurfte der breiteren Ausmalung der Motive und Situationen, damit sich ihre Ereignisse nicht überstürzen und ihr innerer Zusammenhang dem Zuschauer nicht verborgen bleibt.[61]) Dieses leistet nun der Chor. Er schreibt den Rhythmus vor für den Ablauf der Handlung, und indem er bei ihren einzelnen Schritten betrachtend und deutend verweilt, läßt er den Zuschauer in die Tiefe der dramatischen Vorgänge schauen. — Nur wo eine solche einfache und gradlinige

Entwicklung der Handlung vorliegt, kann der Chor eine reine Wirkung auslösen. Ueberall aber, wo die Entwicklungslinie durchbrochen wird, ist diese Wirkung in Frage gestellt, — dies zeigte sich bei Herder ebenso wie bei Stolberg. — Ein weiteres Moment, das Schillers Chor zu einem bedeutenden Faktor innerhalb des dramatischen Gefüges macht, ist seine symbolische Ausdruckskraft. Er spiegelt, als „wirkliche Person" selbst handelnd und in zwei Parteien gespalten, die Vorgänge zwischen den feindlichen Brüdern wieder: der Versöhnung beider Brüder geht eine Annäherung zwischen den Halbchören vorher und die brüderliche Umarmung findet bei ihnen einen mächtigen Widerhall; der neuausbrechende Haß aber, die aufwallende Leidenschaft Don Cäsars, ist vorgebildet in den Halbchören, die einander mit den Waffen anfallen. Durch diese Abwandlung der Motive in der Vielheit des Chores wird ihre Eindruckskraft bedeutend gesteigert. Die Teilung des Chores in zwei sich befehdende Halbchöre, die eine solche Art von Symbolik verlangte und die aus dem Motive von den feindlichen Brüdern selbst hervorgeht, ist Schillers eigene Erfindung. Sie ist dem Wesen des antiken Chores fremd und von jeher als „unantik" getadelt worden.[62]) Sie ermöglichte aber auf der einen Seite die symbolisierende Wirkung des Chores und half zugleich auch die schwere Frage lösen, die dem modernen Dramatiker, dem eine Orchestra nicht zur Verfügung steht, aufgegeben ist. Denn durch diese Teilung wurde der Chor mit dramatischem Leben ausgestattet und sein Erscheinen auf dem Boden der handelnden Personen gerechtfertigt. Schon in Stolbergs „Theseus" war dies Motiv vorgezeichnet. Allein hier standen sich die beiden Chöre gerade in den lyrischen Betrachtungen als zwei verschiedene Parteien gegenüber. Die Eigenart des Schillerschen Doppelchores aber ist, daß er als reflektierender Betrachter immer eine geschlossene Einheit bildet. Als „ideale Person" steht dieser Chor gleichsam über der Handlung. In dieser Eigenschaft ist er symbolischer Vertreter für das Volk, und in einem weiteren Sinne für die ursprüngliche Menschheit. Er verkörpert die reine, ungebrochene Naturkraft gegenüber der zerbrechlichen, aber schöpferischen und willensstarken Geistigkeit der Individuen. So aber ergänzen sich im Sinne der klassischen Weltanschauung Volk und Persönlichkeit: das schöpferische Individuum stellt der Menschheit ihre geistigen Ziele auf, die Masse aber ist der Nährboden, welcher das Individuum trägt; oder in der Sprache des Chores ausgedrückt:

„Uns verlieh sie das Mark und die Fülle,
Die sich immer erneuend erschafft,
Jenen ward der gewaltige Wille
Und die unzerbrechliche Kraft“

In dieser Bedeutung ist der Chor in Schillers Dramen ahnende Person, die den tragischen Ausgang vorhersieht und zugleich warnende Stimme, wie der Sophokleische Chor, die der Maßlosigkeit und Leidenschaft der Individuen entgegentritt. Er tadelt die Entführung Beatrices als eine „verwegen-räuberische Tat“; er weist Isabellas Schmähung der Götter und der Orakel mit ernsten Mahnungen zurück und warnt Don Cäsar, gegen sich selbst mit Verzweiflungstat zu wüten. Als „ideale Person“ ist der Chor weiterhin mitleidender Zuschauer, dem sich die Tragik des Geschickes der handelnden Personen in seiner ganzen Tiefe zeigt, — ist er endlich Verkünder der Weisheit des Dichters. Die lyrischen Partien dieses Chores sind schon oft als die höchste Stufe der Schillerschen Lyrik gewürdigt worden. Wie der Chor mehrmals in unantiker Freiheit die Bühne verläßt, wie er aber doch eine strenge Einheit bildet, von der sich der einzelne Choreut nicht loslösen darf, so ist auch die Form seiner Gesänge frei, und doch gebunden. Der freie Wechsel der Rhythmen, der gereimten und reimlosen Verse, die ohne strophische Gliederung bleiben, ist hier kein willkürliches Spiel, sondern notwendiger Ausdruck für den Ideengehalt.[63]) Schiller wollte diese Chorlieder, damit sie an sinnlicher Ausdruckskraft gewännen, von „Musik in Tönen und Bewegungen“ begleitet wissen. Er hatte mit Goethe vor, die lyrischen Intermezzi des Chores bei der ersten Aufführung „nach Gesangs Weise, rezitieren zu lassen und mit einem Instrument zu begleiten“.[64]) Als gesprochenes Wort sollten sie auf dem Grunde der Musik wirken. Ein polyphoner Gesang dieser Partien, welcher die Tragödie in die Sphäre der Oper versetzt hätte, lag nicht in Schillers Sinne.[65])

Alle Tiefe der Bedeutung hat der Schillersche Chor mit dem Aeschyleischen gemein. Aber bei dem modernen Dichter mußte zum bewußten Stilprinzip werden, was bei Aeschylus natürliches Organ war. Indem Schiller den Chor zum Träger seiner klassischen Kunst- und Weltanschauung machte ,schuf er ein Chordrama streng klassischen Gepräges, und man begreift, daß Schiller wie Goethe in der Vorstellung der „Braut von Messina“ zum ersten Male den Eindruck einer wahren Tragödie bekamen.

II.

Goethes Dramen mit Chören.

Man muß seinen Gesichtskreis weiten, wenn man an die Betrachtung des Goetheschen Chores herantritt; denn bei Goethe erhält auch dieses Phänomen eine Universalität der Bedeutung, der man von einem Standpunkte aus nicht gerecht wird. Wie sich in seinem Geiste fast gleichzeitig die entgegengesetzten Welten des Faust I und der Helena, der Achilleis und der Zauberflöte gestalteten, so war er auch zu gleicher Zeit Meister in dem Gebrauche der verschiedenen Chorarten, die er im Drama entweder gesondert nebeneinander stellte, oder — wie in den Festspielen — zu einer Mischform verschmolz.

Es ist schon versucht worden, festzustellen, ob in Schiller oder Goethe zuerst die Idee eines Chordramas aufgestiegen sei. Allein die Fragestellung scheint müßig. Denn beide Dichter mußte die gleiche Kunst- und Weltanschauung zum Chore im Sinne der griechischen Tragödie führen. Schon der Dichter der Iphigenie wird auf der Suche nach der griechischen Form diesen bedeutsamen Faktor der antiken Tragödie als einen Weg zu ihr erkannt haben. Die Handlung der Iphigenie freilich schloß, da sie sich ganz in der psychischen Welt bewegt, einen Chor aus. Aber bereits in den Plan zum „Elpenor" (1781—1783) wurden Chöre von Jünglingen und Jungfrauen aufgenommen, und das Fragment der Dichtung zeigt, daß der Chor im antiken Geiste gestaltet werden sollte. Seit dem beschäftigte den Dichter immer von Neuem der Gedanke, ein Chordrama zu schaffen; als Vorbild aber schwebte ihm die Tragödie des Aeschylus vor. In den neunziger Jahren machte er den Entwurf „zu einem ernsthaften Singstücke, die Danaiden, worin, nach Art der älteren griechischen Tragödie, der Chor als Hauptgegenstand erscheinen sollte".[66]) Das Drama sollte das kühne Motiv des Gattenmordes der Danaostöchter behandeln; denn es war als Fortsetzung und Abschluß von Aeschylus' Schutzflehenden gedacht.[67]) Es ist leicht einzusehen, aus welchen Gründen es nicht zur Ausführung kam. Um die Mitte der neunziger Jahre trug sich der Dichter mit der Idee zu einem Trauerspiele, welches die Befreiung des Prometheus zum Gegenstande haben und offenbar

eine Neuschöpfung des verlorenen Aeschyleischen Werkes werden sollte.[68]) Auch hier wäre wohl der Chor als Hauptgegenstand erschienen, und es ist bezeichnend, daß das einzige Fragment der Dichtung ein Chorlied ist. Die wenigen, in antiken Metren gehaltenen Verse dieses Nereidenchores, die wie wuchtige Akkorde anmuten, aus denen der Mythus emporsteigen soll, lassen nur ahnen, welche Gestaltung der tiefsinnigste Mythus der Griechen in dieser Tragödie erfahren hätte. — Um die Jahrhundertwende tauchte ein neuer Plan auf. Goethe beabsichtigte seine Tancred-Uebersetzung durch Zwischenaktchöre zu bereichern; denn er meinte, daß Voltaires Tragödie als öffentliche Begebenheit notwendig Chöre fordere, und er wollte sie durch diese so weit treiben, als es ihre Natur und die erste gallische Anlage erlaubte.[69]) Die lyrischen Zwischenakte sollten, da das Stück nicht lang sei, dem Ganzen erst das rechte Maß geben.[70]) Ein flüchtig entworfenes Schema zeigt, welche Rolle diesen Chören im Rahmen der Tragödie zugedacht war.[71]) Nach dem ersten Akte sollten Syrakusanische Jungfrauen auftreten, welche ihre Freude über das bevorstehende Hochzeitsfest in einem Chorliede ausdrücken. Euphanie als Chorführerin stellt ernstere Betrachtungen an und bereitet so auf den zweiten Akt vor. Nach dem zweiten Aufzuge bleibt sie allein auf der Bühne zurück, und es treten Chöre Syrakusanischer Jünglinge und Jungfrauen zu ihr. Die Mädchen klagen über Amenaidens Unfall, die Männer machen Vorwürfe wegen des Verrates. Ein milder Schlußgesang bereitet Tancreds Auftreten vor. Nach dem dritten Akt setzt eine sehr bewegte Scene ein. Ein neuer Chor von Rittern tritt auf und ergeht sich in leidenschaftlichen Aeußerungen über den Fremden, über Amenaidens Schicksal usw. Ihm tritt der Jungfrauenchor mit zuversichtlichem Vertrauen auf Amenaidens glückliches Geschick entgegen. Die Ritter gehen ab, um dem Kampfe zuzusehen, während die Mädchen weiterhin ihrer Hoffnung Ausdruck verleihen. Hierauf verkündet der Chor der Jünglinge Tancreds Sieg und eine ernste Musik leitet zum vierten Akte hinüber. Nach dem vierten Aufzuge deutet Musik auf die Gewalt der Schlacht hin; sie geht in einen „mächtigen Triumphgesang" über, dem zugleich tragische Untertöne beigemischt sind. Den Schluß der Tragödie sollte ein kurzer Trauerchor bilden, welcher die tragischen Motive des vorigen Gesanges weiterführt. — Das Cronegk'sche Prinzip der Zwischenaktschöre erscheint hier in ganz neuer und vertiefter Bedeutung. Goethe wollte den engen Kreis der klassischen Tragödie durch lebendige

Fülle und Tiefe erweitern und ihr die Bedeutung einer öffentlichen und allgemein menschlichen Handlung verleihen. Zu diesem Zwecke führte er eine Vertraute Amenaidens als Chorführerin ein und stellte mehrere Chöre gegeneinander, um zugleich lebhafte Bühnenbilder zu gewinnen. Er gab seinen Chören neben der gespannten Teilnahme an der Handlung auch die allgemeinmenschliche Teilnahme an den tragischen Vorgängen und er hätte ihnen wohl auch das Tiefste über die Tancred-Tragödie in den Mund gelegt. — Auch dieser Plan zu einer Chordichtung blieb unausgeführt. Aber im gleichen Jahre schien sich der lang gehegte Gedanke endlich gestalten zu wollen. Die Helenadichtung wurde jetzt ernstlich in Angriff genommen. Allein auch hier kam der Dichter über ein größeres Fragment und den Plan zu einer selbständigen Helena-Tragödie[72]) nicht hinaus, und es scheint, daß Goethes „konziliante" Natur ein Chordrama im Sinne Schillers und Aeschylus', welches zur Ausschöpfung aller Tiefen der Tragik zwingt, ausschloß. Als dann Schiller mit seiner „Braut von Messina" hervortrat, wurde die alte Idee wieder lebendig, und damals äußerte sich Goethe auch theoretisch über seine Stellung zum antiken Chore.[73]) Er unterschied nach den einzelnen Epochen der griechischen Tragödie vier Arten des Chores. In der ersten Epoche, welche die Anfänge der dramatischen Kunst bezeichnet, treten zwischen dem Chorgesang, in welchem Götter und Helden erhoben, und große Taten und Schicksale vor die Phantasie gebracht werden, wenige Personen auf. Hier ist der „alte Stil", der Anfang der dramatischen Kunst zu finden. Die zweite Epoche zeigt die Masse des Chors „als mystische Hauptperson des Stücks, wie in den Eumeniden und Bittenden". Der Chor ist selbständig, auf ihm ruht das Interesse; die Herrscher und Götter sind nur begleitende Personen. Hier sieht Goethe den „hohen Stil" der Tragödie verwirklicht. In der dritten Epoche wird der Chor „begleitend"; das Interesse wirft sich auf die Familien und ihre Häupter und Glieder, mit deren Schicksalen das Schicksal des umgebenden Volkes nur lose verbunden ist. Fürsten und Helden treten hervor, der Chor aber ist untergeordnet. Indem die Menge dem Schicksal und dem Helden nur zusieht und weder gegen die besondere noch allgemeine Natur etwas wirken kann, wirft sie sich auf die Reflexion und übernimmt das Amt eines „berufenen und willkommenen Zuschauers". Dieser Epoche gehören die Stücke des Sophokles an; in ihr findet Goethe den „schönen Stil". In der vierten Epoche zieht sich die Handlung ins Privat-

interesse zurück. Der Chor wird unnötig und darum in einem lebendigen poetischen Ganzen unnütz; er erscheint als ein lästiges Herkommen und aufgeerbtes Inventarienstück, wie z. B. in Euripides' Helena und Iphigenie auf Tauris. — Um sich nun „musikalisch wieder anzuschließen", wollte Goethe Versuche aus den beiden ersten Epochen machen. Es schwebte ihm die Schöpfung oratorienartiger Dramen vor, bei denen die Handlung möglichst einfach sein und das Schwergewicht offenbar auf dem Chore ruhen sollte. Solche Dramen wurden indessen nicht ausgeführt, und so ist die Helenadichtung das einzige Zeugnis für alle diese Bestrebungen des Dichters geblieben. Aber auch diese Dichtung bietet keinen Ersatz für die unausgeführte Tragödie mit dem Chor. Denn sie gehört dem Bereiche des „schönen Stiles" an. Alles Interesse sammelt sich in der Gestalt Helenas, während der Chor nur „begleitend" ist. — Als begleitender Chor gewinnt nun der Chor in der „Helena" vor allem symbolisierende Bedeutung, und dies verbindet ihn mit dem Chore Schillers. Er ist zwar nicht bewußter Ausdruck eines aesthetischen Bekenntnisses oder Träger einer tragischen Idee, aber in der klassischen Grundtendenz berührt er sich mit dem Chore in der „Braut von Messina".

Für die Absicht des Dichters, in seinem Drama die antike Welt der nordischen gegenüberzustellen, mußte ein Chor als Helenas Gefolge von unschätzbarem Werte sein. Helena, in der sich dem Dichter die ganze Antike wie in einem Symbole verkörperte, kann als spartanische Fürstin nur in Begleitung von Dienerinnen auftreten; — ein antiker Schauplatz erhält erst durch eine chorische Masse, als das Symbol der Gemeinschaft und Oeffentlichkeit des Lebens, Bedeutsamkeit. Der Chor war hier erwünschtes Mittel, die antike Sphäre zu kennzeichnen, und er wurde von Goethe auch absichtlich mit ausgesprochen antiken Zügen ausgestattet.[74]) Er erscheint in der Dichtung im weiten Sinne als eine lebendige Verkörperung des antiken Lebensgefühles, welches durch die naive Freude am Schein wenigstens oberflächlich charakterisiert werden darf. Insofern stellt er auf einer niederen Stufe dar, was in Helena auf einer höheren vollendet erscheint, und damit wird er zu einem Faktor von symbolischem Ausdruckswerte. Die Antike als Schöngestalt und Lebensfülle versinnlicht sich hier ebensosehr im Chore wie in Helena selbst. Das einzige größere Chorlied, welches im Fragment von 1800 vorliegt, ist ein Zurückschaudern des Chores vor der Ungestalt von Phorkyas-Mephisto. Sie, die im Lichte von

Phöbus Apollo wandeln und der Welt der Schönheit angehören, verletzt der Anblick des Häßlichen:

„Aber uns nötigt — / Ein trauriges Geschick
Zu dem Augenschmerz; / Den das Verwerfliche
Schönheitsliebenden rege macht."

Sie empfinden sich selbst als die „glücklich von den Göttern gebildeten" und verfluchen die „Ausgeburt des Zufalls". Antike Schönheit und lebendige Vollkraft werden hier mit der „erschöpften Kraft" eines von Mephistophelischem Verstande geknechteten Körpers wirksam kontrastiert. Im Chore offenbart sich die verbindende Kraft der Natur, in Phorkyas die sondernde Gewalt des Intellekts. Der gesellige Grieche ist dem modernen, durch den Verstand vereinzelten Menschen ein fragwürdiger Anblick, und darum richtet sich gerade gegen das chorische Verbundensein der Mädchen Phorkyas' beißender Hohn:

„Seh ich zu Hauf euch, scheint mir ein Zikaden-Schwarm
Herabzustürzen auf des Feldes grüne Saat." usw.

Zur Entstehungszeit des Fragmentes nun war der Dichter von der klassischen Schönheit so ganz durchdrungen, daß es ihm widerstrebte, das Schöne mit dem „Barbarischen" zu verbinden und es „in eine Fratze zu verwandeln".[75]) Darum kam er über die Anfänge der Dichtung nicht hinaus. Alle wesentlichen Züge des Chores aber waren für diesen Teil der Dichtung in dem Fragmente bereits festgelegt, und als Goethe im hohen Alter den Plan wieder aufnahm, brauchte er das Begonnene nur weiter zu spinnen. Er begann damals die Arbeit damit, daß er in den langen Eingangsmonolog Helenas ein Chorlied einfügte, welches auf die Welt, die mit Helena aufsteigt, noch deutlicher hinweisen sollte. Die Strophe dieses Liedes, aus anapästischen, von Jamben unterbrochenen Dimetern bestehend, preist den Ruhm der allbezwingenden Schönheit; die rhythmisch gleich gebaute Gegenstrophe fordert die heimkehrende Fürstin auf, von dem vermehrten Schatze des Hauses wieder Besitz zu nehmen; in der Schlußstrophe mit dem Nachgesang beruhigt der Chor die durch das Opfergebot bedenklich gestimmte Herrin, indem er in ruhiger Betrachtung auf die Unabwendbarkeit des Fatums und auf seine eigene freudige Dienstbarkeit hinweist. Noch durch einen zweiten Chorgesang wurde das Fragment von 1800 bereichert, welcher die Pause, die durch Helenas

Abgang in den Palast bedingt ist, nunmehr bedeutsam ausfüllte. Das Lied, wie das vorige in antiker Manier aufgebaut, nimmt die zuletzt angeschlagenen Töne der Zuversicht und freudigen Hoffgung auf, preist die glücklich heimführenden Götter und fordert zur Mitfreude an der Herrin Glück auf. Aeußerst glücklich fügt sich der Freudenchor an dieser Stelle ein; denn er steht im grellen Kontraste zu dem Entsetzen, mit dem Helena den Palast verläßt und zu dem Auftreten des Phorkyas, mit dem sich bereits das neue Schicksal Helenas ankündigt. Das Motiv erinnert an Sophokles' „Antigone", wo ein Freudengesang des Chores auf Bacchus dem tragischen Ausgang unmittelbar vorhergeht. — Für die Wechselrede des Chores mit Helena führte der Dichter jetzt Panthalis als Sprecherin und Chorführerin ein und gewann damit ein ganz neues Motiv. Denn Panthalis nimmt ihrer geistigen Haltung nach eine Mittelstellung zwischen den beiden Sphären der Mägde und der Herrin ein. Sie bleibt ganz Griechin und volle Persönlichkeit auch im zweiten Teile der Dichtung und darum ist sie allein bestimmt, Helenas letztes Schicksal zu teilen. — Das einzige Chorlied des Fragmentes ließ Goethe, da es in vollendeter Weise die antike Welt mit der nordischen kontrastiert, bei der Wiederaufnahme der Arbeit fast unverändert bestehen und von hier an förderte er die Dichtung im klassischen Stile von 1800 weiter. Die Scheltreden zwischen Chor und Phorkyas setzte er fort, wobei er sich des antiken Stilmittels der Stichomythie bediente. Diese gibt den Anlaß zu jenem Wechselgespräch zwischen Phorkyas und Helena, welches Helena an ihren schicksalsvollen Lebensgang erinnert, sodaß sie, von den Eindrücken überwältigt, dem Halbchor in die Arme sinkt. In diesem Augenblicke setzt der Chor mit seinem „Schweige, schweige! / Mißblickende, Mißredende du!" ein und endigt damit das Wortgefecht. Der Gesang (aus Proode, Strophe, Gegenstrophe und Epode gebildet) verbietet Phorkyas Gegenwart und Zukunft mit Schatten der Vergangenheit zu verdüstern und weist wiederum bedeutsam hin auf „die Gestalt aller Gestalten, welche die Sonne jemals beschien". Helena ist ein Sinnbild vollkommenen Menschentums. Schönheit des Körpers und hohes Persönlichkeitsgefühl, Natur und Geist, Typus und Individuum sind in ihr zur harmonischen Einheit verbunden. So steht sie im jähen Kontrast zu Mephistos vernichtendem Willen und Verstand, die auch Fausts Wesen zu einem Teil beherrschen. Der Chor dagegen besitzt diese Harmonie menschlicher Bildung nicht; ihm eignet nur die eine

Seite von Helenas Wesen, und seine bloße Sinnenfreudigkeit verweist ihn auf eine tiefere Stufe des Menschentums. Allein er wird vom Dichter der Gefolgschaft Helenas gewürdigt und durch seine Dienstbereitschaft für die Herrin ist er geadelt. Der reife Goethe war so wenig wie Schiller ein Verächter der Masse. Er bekannte, daß er Liebe habe zu der Klasse von Menschen, „die man die niedere nennt, die aber gewiß für Gott die höchste ist";[76]) denn er wußte, daß sie der unverdorbene Zweig sei, aus dem das Leben immer aufs neue die Blüten emportreibt. Höher freilich wertete auch er das ihm wesensverwandte Individuum. Darum läßt er den König in der „Natürlichen Tochter" zu Eugenie sagen:

„Wenn dir die Menge, gutes, edles Kind,
Bedeutend scheinen mag: so tadl' ich's nicht;
Sie ist bedeutend, mehr noch aber sind's
Die Wenigen, geschaffen dieser Menge
Durch Wirken, Bilden, Herrschen vorzustehen." (1. Akt, 5. Sc.)

Das „Schweige, schweige" des Chores hat Phorkyas' Schelten verstummen gemacht; aber von neuem zeigt sie sich als die Gräßliche, Mißredende, wenn sie Helena und dem Chore schmählichen Opfertod verkündet. Weh und Jammer erfaßt die Mädchen und ihre Gebieterin; allein die edle Haltung, die schöne Linie bleibt auch hier gewahrt: sie stehen „erstaunt und erschreckt", aber „in bedeutender, wohl vorbereiteter Gruppe"; denn die Welt der Schönheit darf durch ein unwürdig-leidenschaftliches Gebahren nicht verhäßlicht werden. Innerlich zwar sind beide verschieden bewegt; sinnend steht Helena, schmerzerfüllt, doch ohne Furcht, während die Mädchen „gleich gemähtem Wiesengras" vor Schreck erstarrt sind. Nur die Chorführerin, adligen Geistes wie Helena, wagt die unheimliche Geschäftigkeit, mit der Phorkyas und ihre dienstbaren Geister zum Opfer rüsten, zu unterbrechen und in gemessenen Worten an Phorkyas die Frage zu richten, was sie noch von Rettung wisse. Damit setzt eine neue Phase der Entwicklung ein, die bereits zum romantischen Teile der Dichtung hinüberweist. — Panthalis hat die Erstarrung mit diesen Worten gebrochen; Phorkyas gibt Aussicht auf Rettung zu verstehen und der Chor äußert in naiven Worten seine Furcht vor dem Verhängnis (Strophe und Gegenstrophe in trochäischen Tetrametern). Phorkyas' Beschreibung von Fausts mittelalterlicher Burg begleitet er mit mädchenhaften Fragen und Worten und drängt die Herrin, angsterfüllt und nur noch

auf Rettung bedacht, das entscheidende „Ja“ zu sprechen, welches sie durch Phorkyas Künste in die schützende Burg bringen soll. Helena erkennt in Phorkyas den Widerdämon, sie ahnt ihr neues Schicksal; aber auch sie drängt ein dunkler Wille dem neuen Leben zu, und so beginnt der Uebergang in die mittelalterlich-romantische Welt, den der Chor mit einem Gesang in antikisierender Form begleitet.

Die Verbindung der antiken mit der romantischen Welt betrifft ebenso die Dienerinnen wie die Herrin; denn sie teilen mit ihr das Geschick. Helena verbindet sich mit Faust, der Chor aber gesellt sich im Tanze zu Euphorion. Es herrscht hier die gleiche Symbolik wie in Schillers „Braut von Messina“. Immer erscheint das Hauptmotiv abgewandelt in der niederen Sphäre des Chores. Der Chor deutet auf die eigentliche Handlung hin und erhebt sie so zu höherer Bedeutsamkeit. Für Faust bedeutet die Verbindung mit Helena eine tiefe Wandlung. Diese Wandlung aber ist mitbedingt durch den Chor. Im Anschauen Helenas und des Chores lernt Faust, der einst im Ueberschwange seiner geistigen Kräfte und in schrankenloser Ichsucht die ganze Welt in sich hineinzuziehen begehrte, sich bescheiden und seinen Blick einschränken auf den nächsten Umkreis seines Daseins. In Helenas symbolischer Gestalt erlebt er die Fülle und Weite der sinnlichen Welt, in der Erscheinung des Chores Wesen und Wert der Gemeinschaft. Darum kann er nach Helenas Rückkehr in die Unterwelt zum tätigen Leben für die Menschheit eingehen und im höchsten Augenblicke seiner Erdenlaufbahn als hohes Glück preisen — auf freiem Grund mit freiem Volk zu stehen.

Die Annäherung der antiken an die mittelalterliche Welt vollzieht sich nun in allmählicher Stufenfolge, und hier zeigt sich wiederum die symbolisierende Bedeutung des Chores. Denn zuerst äußern die Mädchen ihr Wohlgefallen an der neuen Welt, die ihnen in den einziehenden Knappen begehrenswert entgegentritt. Zum ersten Male wird in diesem Chorliede, welches zugleich den Einzug der Knappen (mit veränderten Rhythmen!) begleitet, die antikisierende Form der Responsion vermieden. Dann preist die Chorführerin, als Griechin in ihrer Sprache und Denkart, Faust's „wundernswürdige Gestalt“. Endlich findet die Verbindung der antiken und romantischen Welt in Helenas Vereinigung mit Faust ihren Höhepunkt und Abschluß. Der Chor begleitet sie mit einem Gesange, welcher nach dem ursprünglichen Plane vor dem Zelte

der Liebenden als Hochzeitsgesang rezitiert werden sollte.[77]) Das Lied, welches seiner ganzen Form nach an den Hochzeitschor der Mädchen in Euripides' „Phaeton" erinnert,[78]) deutet halb reflektierend, halb spielerisch auf die Bühnenvorgänge hin, und es ist kein Zweifel, daß es in der ursprünglichen Situation eine angemessenere Stelle gefunden hätte.[79]) Der Chor füllt indessen an dieser Stelle gleich dem antiken Chore eine natürlich sich ergebende Pause aus. Auch das nächste Lied dient diesem Zwecke. Während Faust seinen Heerführern Befehle erteilt, variiert der Chor das von Faust beim Herannahen des Menelaos gegebene Thema: wer die Schönste für sich gewonnen hat, muß sie vor Räubern und Schleichern zu schützen wissen (Strophe, Gegenstrophe und Epode in trochäisch-daktylischen Metren). — Bis zu dieser Stelle wahrt die antike Welt trotz aller Annäherung an die romantische noch ihre Eigenart. In der arkadischen Landschaft aber vollzieht sich ihre Auflösung in die romantische Welt. Noch einmal erscheint der Chor als Vertreter der Antike, wenn er Phorkyas' Erzählung von der wunderbaren Geburt Euphorions den alten Mythus von der Geburt des Hermes entgegenstellt und im Namen des Dichters auf den unvergänglichen Tiefsinn der griechischen Mythen hinweist:

„Alles, was je geschieht / Heutigen Tages,
Trauriger Nachklang ist's / Herrlicher Ahnherrntage!"

Dann aber erklingt melodisches Saitenspiel. „Vollstimmige Musik" beherrscht von nun an die Scene. Phorkyas verkündet, daß es vorbei ist mit der antiken Götterwelt. Der Chor fühlt sich dem neuen Schmeicheltone geneigt, bis zur Aufgabe seiner eigensten Natur. Antike Freude am Schein vertauscht er jetzt mit moderner Innerlichkeit:

„Laß der Sonne Glanz verschwinden,
Wenn es in der Seele tagt,
Wir im eignen Herzen finden,
Was die ganze Welt versagt."

Zum ersten Male verläßt er antikisierende Form und Sprache, um in jambischen Reimstrophen zur begleitenden Musik zu singen. Von nun an erscheint er völlig verwandelt in Form und Bewegung. Der Dichter verwendet ihn in willkürlicher Freiheit für seine besonderen Zwecke, — phantastisch und allegorisierend. Es zeigt sich hier der Einfluß des Euripides, den der alternde Dichter eifrig

studierte,[80]) und vor allem der Einfluß der Romantik und der Oper. Im ersten Teile der Helenadichtung war der Chor lebendiger Ausdruck für die antike Schönheitswelt, welche er in voller Realität vor dem Zuschauer aufsteigen läßt. Im romantischen Teile wird er zum Deuter der Euphorion-Allegorie und selbst zur allegorischen Person; seine plastische Erscheinung löst sich auf in Bewegung und Tanz und verliert sich schließlich in das Reich der Materie.

In den Mittelpunkt des Interesses tritt Euphorion, — die personifizierte Poesie. Der Chor aber verliert, indem er sich diesem allegorischen Wesen hingibt, sein individuelles Gepräge. Seine Aufgabe ist jetzt eine rein ideelle; denn er erscheint von nun an losgelöst von Helena und nur noch als Deuter der Erscheinung Euphorions. Zwar die sinnliche Leidenschaft der Mädchen für den schönen Knaben erinnert an die ursprüngliche Natur des Chores. Allein hinter diesen leichten Liebesgesängen und wilden Tänzen mit Euphorion, wobei der Chor in freiester Bewegung erscheinen muß, verbirgt sich die Allegorie auf Byrons Jugend. Jetzt offenbart sich auch die Scheinexistenz des Chores, die dem Zuschauer im ersten Teile der Dichtung kaum bewußt wird, deutlich, wenn eine Choretide in Euphorions Armen in Flammen emporlodert. Für Euphorion ist dies das Zeichen, die Sphäre des Chores zu verlassen und in Höhen zu klimmen. Das geniale Individuum geht schwindlige Pfade über der Masse, und diese sucht ihn herabzuziehen in ihren Alltag, in die behagliche Sicherheit ihres Daseins. Der Chor verfolgt Euphorions kühnes Emporstreben mit Mahnungen und Befürchtungen, mit Reflexionen und Bewunderung. Er preist den griechischen Freiheitskämpfer Euphorion-Byron und die in ihm verkörperte Poesie und stimmt endlich seinen Trauergesang auf Lord Byron an, wobei er ganz zum Sprachrohre des Dichters wird. Goethe bemerkte selbst zu Eckermann, daß in diesem Chorliede der Chor aus der Rolle falle; er werde hier auf einmal „ernst und hoch reflektierend", während er sonst nie seine Mädchennatur verleugne. – Mit diesem Chorliede schließt die Euphorion-Oper ab. Helena kehrt in der Erkenntnis, daß Glück und Schönheit sich dauernd nie vereinen, zum Orkus zurück. Nun tritt auch an ihre Begleiterinnen die Entscheidung heran. Für Panthalis gibt es keine Wahl; sie ist wie Helena Griechin geblieben und bei dem romantischen Treiben in der arkadischen Landschaft hat sie sich stumm im Hintergrunde gehalten. Aufatmend von „der altthessalischen Vettel wüstem Geisteszwang" und dem sinnverwirrenden Treiben polyphoner Musik fordert sie

in antikisierender Sprechweise den Chor auf, Helena in den Hades zu folgen: „Ihrer Sohle sei unmittelbar getreuer Mägde Schritt gefügt". Sie hält der Königin die letzte Treue und ist Persönlichkeit genug geblieben, ihr am „Throne der Unerforschlichen" gesellt zu sein. Der Chor aber hat in der Euphorionpartie sein individulles Sein aufgegeben; die Gewalt von Helenas Persönlichkeit vermag ihn nicht mehr zu fesseln, da er selbst nicht mehr Person ist: „Wer keinen Namen sich erwarb noch Edles will, gehört den Elementen an". Der Dichter brauchte ihn noch, um der romantischen Naturphilosophie zu huldigen [81]) und den ganzen Akt „brillant zu endigen". [82]) Ein dumpfer Lebenswille treibt den Chor zur Natur zurück. Seine körperliche Form löst sich auf — und dies ist des Dichters eigenste Erfindung, auf die er sich etwas zugute tat — in das Stoffliche der Elemente. In diesen Teilchören der Dryaden, Oreaden und Najaden wird noch einmal die jugendliche Sprachkraft des greisen Dichters lebendig. Die Dichtung klingt aus in dem Chore bacchantischer Geister, einem Gemälde der Dionysosmysterien, — und so waltet am Schlusse dieses „Zwischenspieles zu Faust" Dionysos, wie Apollo im Anfang. — Goethe wollte die Helena-Rolle, den beiden verschiedenen Teilen der Dichtung entsprechend, von einer Schauspielerin und einer Sängerin dargestellt wissen. [83]) Dieselbe Forderung ergibt sich auch für den Chor. Die Gesänge des ersten Teiles, in welchem der Chor Helenas begleitendes Gefolge ist, sind in antikisierender Form gehalten und für die Rezitation bestimmt. Die Chorlieder des romantischen Teiles dagegen, wo der Chor im Banne Euphorions und im Dienste des Dichters steht, sind mit ihren reimgebundenen Strophen in moderner Sprache und mit ihren opernhaften Motiven auf den Gesangsvortrag berechnet.

Es war Goethes Absicht, in der Helenadichtung das Klassische und Romantische entschieden hervortreten und beide Dichtungsformen „eine Art von Ausgleichung" finden zu lassen. [84]) Helena, dem Symbol der Antike, tritt die moderne Welt in Faust entgegen. Beide durchdringen sich wechselseitig und gleichen sich aus, ohne ihre innere Wesenheit aufzugeben. Helenas Dienerinnen aber tritt ein Chor als Faust's begleitendes Gefolge nicht gegenüber; denn der individualistischen, nicht öffentlichen modernen Welt ist ein solcher fremd. Hier konnte ein Ausgleich nicht stattfinden. Der Chor mußte sich vielmehr vor den Augen des Zuschauers verwandeln und sein persönliches Sein aufgeben. Aus dem antiken Chore des ersten Teiles ließ der Dichter mit poetischer Kühnheit

den musikalischen Chor des zweiten Teiles sich entwickeln, welcher in die opernhafte Sphäre weist. In beiden Chorgattungen war er Meister; denn auch im Opernchore hatte er sich in früheren Jahren mehrfach versucht.

Goethe neigte in einem ganz andern Maße als Schiller zur musikalischen Poesie hin. Die reine Opernform, welche er als „vielleicht die günstigste aller dramatischen" bezeichnete, war ihm so geläufig geworden, daß er manchen Gegenstand darin behandelte.[85]) Er sagt einmal zu Eckermann, das Sujet einer Oper müsse so vollkommen sein, daß man es ohne Musik als ein bloßes Stück geben und mit Freuden sehen könne.[86]) Dies kann als Motto für seine eigenen Operndichtungen gelten. Er wollte die Oper reformieren, indem er die Poesie gegenüber der Musik in ihre Rechte einsetzte; und hier traf er sich mit Wieland. In den achtziger Jahren schuf er sich gegenüber der Mischform seiner ersten Singspiele eine reinere Form, indem er für den gesprochenen Dialog das Rezitativ einsetzte.[87]) Denn dem klassisch gerichteten Dichter widerstrebte die Vermischung von Sprechdrama und musikalischem Drama. Aus diesem Grunde wurde auch die Chorbehandlung eine andere. In der ersten Fassung der „Claudine von Villa Bella" (1775) ist die Vagabundenscene noch ganz im Sinne der „Räuber" gestaltet. Die Vagabunden, charakteristisch aufgefaßt, ergehen sich in Gesprächen über ihr Räuberleben und vereinen sich nur am Schlusse zu einem kurzen Chorliede, in welchem sich ihre Räubermoral ausdrückt. Dem gereiften Dichter konnte diese Behandlung nicht mehr genügen. Er wollte die Vagabunden, die man durch Nachahmung so ekelhaft gemacht habe, „durch eine neue Wendung aufstutzen". Sie sollten das männliche Chor ausmachen, dem er noch ein weibliches gegenüberstellen wollte.[88]) In der Umarbeitung des Stückes (1788) verloren die Vagabunden ihr individuelles Gepräge. Sie wurden zu einem Chore zusammengefaßt, der allein der musikalischen Gesamtwirkung dienen sollte. Die Farben zur Schilderung ihres Räuberlebens wurden jetzt viel matter aufgetragen, und der Chor bekam einen größeren Wirkungskreis im Ganzen. Auch führte der Dichter noch zwei kleine Chöre von Bedienten und Garden in das Stück ein. Denn er erkannte jetzt immer mehr die Bedeutung des Chores für das Singspiel wie das Drama überhaupt. Aus diesem Grunde bedauerte er auch später, in „Scherz, List und Rache" nicht die Möglichkeit zur Anbringung eines Chores gefunden zu haben.[89]) In jener Zeit schreibt er von

dem Plane zu einer komischen Oper über das Sujet der Halsbandgeschichte, worin ebenfalls ein Chor, „und manchmal einzelne, ein wenig mehr charakterisierte Personen des Chores" vorkommen sollten, um zur rechten Zeit den Gesang vollstimmiger zu machen.[90]) Im „Groß-Cophta" findet sich als Nachklang zu diesen Plänen eine chorische Scene in die Handlung eingefügt. (3. Akt, 8. Scene.) In der „Zauberflöte zweitem Teil" wurde dann reichlicher Gebrauch von Chören gemacht. Goethe nahm alle Chöre der eigentlichen „Zauberflöte" herüber und brachte in seiner Dichtung eine ganze chorische Scene an, — einen äußerst eindrucksvollen Wechselgesang der Sarkophagtragenden Frauen, welche ihre Teilnahme an Taminos und Paminas Geschick bekunden. Auch in Goethes späteren Opernentwürfen wurde den Chören eine wesentliche Rolle zugedacht.

Das Fragment der Zauberflöte entstand in jener Zeit, als den Dichter die Idee eines Chordramas im Aeschyleischen Sinne beschäftigte. Der Chor spielt gerade in jenen Jahren eine bedeutende Rolle bei Goethe; denn er kam ihm in seinem Kampfe gegen den Naturalismus in der Kunst zu Hilfe. Damals fügte der Dichter auch in alle Partien, die er zum ersten Teile des Faust hinzudichtete, Chöre ein. In diesen Chören lebte das Prinzip der Chorbehandlung, wie es von Goethe bereits im Urfaust befolgt worden war, wieder auf. Der Ostergesang der Engel und der zum Grabe wallenden Weiber und Jünger steht in Parallele zu dem dies irae-Chore im Urfaust. Er dient wie dieser dazu, der Scene ihren eigenartigen Stimmungscharakter zu verleihen. In der Kunst, solche charakterisierenden Chöre zu gebrauchen, ist Goethe zu immer größerer Meisterschaft fortgeschritten. Der Chor der Geister, dem Chore der Insekten im Faust II (2. Akt) vergleichbar, deutet in den Studierzimmerscenen die höllische Sphäre, aus der der fahrende Scholastikus stammt, sinnenfälliger an, als es andere poetische Darstellungsmittel vermöchten. Wenn diese Geister auf Mephistos Geheiß Faust als Traumgeister umspuken, indem sie ihm mit musizierenden Versen das lockende Leben in verführerischen Bildern malen, oder wenn sie über die verlorene Schöne der von Faust verfluchten Welt ihre Klage anheben, so zeigt sich auch ihre höhere Aufgabe im Dienste des Dichters. Zwischen den beiden Scenen im Studierzimmer sollte die Disputation zwischen Faust und Mephisto stehen.[91]) Auch sie hätte, wie die anderen Teile, welche die große Lücke des Urfaust ausfüllen, erst durch den Chor ihr eigenartiges Gepräge

erhalten. Die Skizze dieser Scene[92]) lautet: „Halbchor, andere Hälfte, Tutti der Studenten, den Zustand ausdrückend. Das Gedräng....., das Ein- und Ausströmen usw." Es handelt sich um einen Universitätsaktus. Der Chor ist bestimmt, die einleitende Schilderung zu geben. Er sollte ein lebendiges Bild aus dem akademischen Leben vermitteln, wie die wenigen Verse der Skizze beweisen. Eine Schar Studenten drängt unmutig aus dem Auditorium heraus, eine andere ihnen entgegen, indem sie ihre Zurufe mit lustigen Versen erwidern. Mephisto als fahrender Scholastikus beruhigt und ordnet das Chaos, — die Disputation beginnt. Die Situation ist damit meisterhaft vorbereitet. Auch an der Disputation sollte sich der Chor der Studenten beteiligen, und am Schlusse sollte die „Majorität" und „Minorität" der Zuhörer Partei ergreifen für den Realisten Mephisto und den Idealisten Faust. — Am vollkommensten tritt die Kunst einer solchen Chorverwendung in der Walpurgisnacht in Erscheinung. In der Scene, wie sie im Faust I vorliegt, treten zwar nur die Chöre der Hexen und Hexenmeister hervor. Aber schon diese wenigen Chöre genügen, um die Sinne des Zuschauers gefangen zu nehmen und ihn in die Stimmung der unheimlichen Sphäre zu versetzen. Die Scene ist architektonisch aufgebaut: Faust und Mephisto erscheinen als erste; zu ihnen gesellt sich ein Irrlicht, das sie in eine höhere Region des Blocksberges leitet, — in die „Traum- und Zaubersphäre", wo das gespensterhafte Treiben der Nachtvögel, Glühwürmer und Mäuse und das Glimmern der Berggründe beginnt. Ein Stimmengewirre aus Nähe und Ferne wird hörbar, ein „wütender Zaubergesang" und endlich setzen die aufwärts ziehenden Hexen ein: „Die Hexen zu dem Brocken ziehn, / Die Stoppel ist gelb, die Saat ist grün". Eine wahre Hexensymphonie beginnt, in welcher Solostimmen mit dem Chore abwechseln. Nach den Hexen setzen die Hexenmeister mit ihrer satirischen Reflexion über die Begierde des Weibes und des Mannes ein; einzelne Stimmen unterbrechen das Lied; dann vereinen sich beide Chöre zu dem Zaubergesange, worin der ganze Spuk lebendig wird:

„Es schweigt der Wind, es flieht der Stern,
Der trübe Mond verbirgt sich gern,
Im Sausen sprüht der Zauberchor
Viel tausend Feuerfunken hervor."

Wieder werden Stimmen von unten und von oben, aus tieferen

und höheren Regionen des Berges hörbar; noch einmal ein Hexenlied und ein Gesang beider Chöre, bei dem sich der ganze Schwarm am Berge niederläßt, bildet das Finale. — Die Chöre sind so angebracht, daß sie der Aufwärtsbewegung der Menge parallel gehen. Dies verleiht dem chaotisch bewegten Treiben eine gewisse Ordnung und stellt die Einheit her zwischen den getrennten Teilen des Bildes. Der Chor erfüllt hier somit eine doppelte Aufgabe: er ist der Stimmungsträger und gibt zugleich der stürmischen Bewegung das Maß. — Bis dahin ist die Gesamtheit der Blocksbergschwärmer dargestellt. Von nun an werden nur noch „kleine Welten" in der „großen Welt" vorgeführt, in denen die Chöre keinen Platz mehr finden. Nur in Servibilis' Theaterstück treten wieder Chöre auf, die aber ihrem Wesen nach einer anderen Chorgattung angehören.

Als Abschluß der Walpurgisnacht hatte Goethe noch eine Satansscene im großen Stile geplant. Mit ihr wäre erst das ganze Gemälde bedeutend abgeschlossen worden. Der Zug des Walpurgisnachtstreibens nach dem Gipfel, wo der Satan thronen sollte, weist bereits auf die Satansscene hin.[93]) Noch einmal wäre hier das Reich der Hölle, nur noch in größeren Ausmaßen, zur Darstellung gekommen, und wieder wären es die Chöre gewesen, die das Gesamtbild einheitlich zur Erscheinung gebracht hätten. Aus der Skizze dieser Scene[94]) ergibt sich folgendes Bild: Trompetenstöße, Blitze und Donner kündigen Satans Erscheinung an. „Großes Volk" umgibt ihn. Mephisto mit Faust bahnt sich einen Weg durch die Masse, wodurch ein „Schaden" und „Geschrei" der Menge entsteht. In selben Augenblicke aber stimmt das ganze Chor, welches aus dem gesamten Hofstaate des Satans und den Walpurgisnachtschören besteht, ein „Lied" an, — offenbar einen Huldigungsgesang der Höllenwesen für ihren Herrn und Meister, wie die folgenden Chorgesänge, die Satans Ansprache unterbrechen. Satan verkündet dem Volke seine Weltweisheit; die Menge aber bezeugt ihre Unterwürfigkeit und Verehrung wiederholt und ermahnt sich, die Lehre des Meisters zu beherzigen:

„Aufs Angesicht nieder, / Verehret den Herrn —
Er lehret die Völker / und lehret sie gern." usw.

Nach diesem Gesange tritt Schweigen im Chore ein; Satan wendet sich einzelnen Personen zu; die literarische Satire setzt ein.[95]) Zur Mitternacht versinkt die ganze Erscheinung; eine vulkanische

Feuersäule verkündet Satans Niederfahrt zur Hölle. Die Zurückbleibenden, — alles Volk der eigentlichen Walpurgisnacht —, verlassen im „unordentlichen Auseinanderströmen" den Schauplatz und zerstreuen sich, wobei zum letzten Male ein wüster Hexengesang ertönt. — Die ganze Schar hat sich verlaufen. Auch Faust und Mephisto verlassen den Berg. In der unmittelbar folgenden Scene sollte abermals ein Chor den ganzen Stimmungsgehalt der Situation zusammenfassend zum Ausdruck bringen.[96]) Den durch die Nacht eilenden Reitern stellt sich das Erscheinungsbild eines Hochgerichtes entgegen. Ein Chorgesang blutheischender Gespenster leitet die Scene ein. Er ist in der Skizze ausgeführt und zeigt Goethes Kunst, ein groß gesehenes Bild durch Chöre zur Darstellung zu bringen. Unheimliche Verse, in denen die düsteren Töne von „Blut", „Dunst", „Glut" vorherrschen, deuten die Atmosphäre an, die auf dem Richtplatze herrscht:

„Wo fließet heißes Menschen Blut
Der Dunst ist allem Zauber gut
Die grau und schwarze Brüderschaft
Sie schöpft zu neuen Werken Kraft.
Was deutet auf Blut ist uns genehm,
Was Blut vergießt ist uns bequem.
Um Glut und Blut umkreist den Reihn
In Glut soll Blut vergossen sein."

Ein großes Gedränge ist auf dem Richtplatz, begleitet von „Reden des Volks"; auf glühendem Boden steht das Gretchen-Idol; als letzte Steigerung des Grausigen aber setzt unmittelbar vor der Hinrichtung ein neuer Gesang der Blutgespenster ein. Aus dem Zusammenhange kann ermessen werden, welche Wirkung ein retardierendes Chorlied an dieser Stelle ausgeübt haben würde.

Neben diesen charakterisierenden Chören stehen in der Walpurgisnacht noch kleinere Chöre, die der literarischen Satire des Dichters dienen, und deren Bedeutung nur dem Eingeweihten verständlich wird. Ihrem Wesen nach der Allegorie nahe stehend, weisen sie hin auf die Euphorionoper und auf Goethes Maskenzüge. Diese Dichtungsgattung, welche Goethe als Hofdichter zu pflegen Gelegenheit hatte, ist ihrem innersten Wesen nach chorisch; denn Mummereien sind gleich den kultischen Feiern Sache der Gemeinschaft. Das Schwergewicht seiner Maskenzüge verlegte der

Dichter darum in die Chöre. In den verschiedensten Formen und Gestalten läßt er sie aufmarschieren, indem er bald einheitliche Massen vorführt, bald einzelne allegorische Gruppen zur ideellen Einheit zusammenschließt, — um den letzten Endzweck zu erreichen, die Huldigung für die Fürstin. Alles was der Dichter in dieser Gattung an Meisterschaft sich erworben hatte, kam ihm für die Mummenschanz im Faust II zu statten, wo es ein ganzes Karnevalstreiben vorzuführen galt. Goethe führte hier, um über alle Einzelgruppen, die er zum guten Teile aus den Florentiner „Trionfi" herübernahm,[97]) hinaus eine Einheit zu gewinnen, Einheitschöre der Masken ein, („Wechselgeschrei der Menge", „Weiber in Masse" usw.). Das Ganze ist gleich den Maskenzügen ein chorisches Schauspiel, dem eine tiefere Bedeutung für das Gesamtdrama zu Grunde liegt. Die einzelnen Teilchöre aber dienen dem Dichter dazu, seine besonderen Ideen über Kunst und Leben auszusprechen, und dies verbindet sie mit den Chören in der klassischen Walpurgisnacht. — Nach Goethes eigenem Ausspruche ist die nordische Walpurgisnacht monarchisch, die klassische dagegen republikanisch. In jener teilen sich die Massen in die beiden Hauptgruppen der Hexen und Hexenmeister; sie werden von einem Zentrum aus geleitet und in den gemeinsamen Chorgesängen zur Einheit zusammengefaßt. In der klassischen Walpurgisnacht dagegen findet sich die ganze Fülle mißgestalteter Wesen der griechischen Mythologie zusammen. Hier tritt Gruppe gleichberechtigt neben Gruppe, Chor neben Chor, und alle stattet der Dichter mit den Früchten seines langen Sinnens und Strebens aus. Die Chorgesänge aller dieser fabelhaften Wesen sind poetisch gefaßte Gedanken des greisen Dichters über Entwicklung in Natur und Geisteswelt, über Kunst, Mythologie und Wissenschaft. Wenn hier Einzelgruppen zu größeren Einheiten zusammengefaßt werden, so geschieht es nur ideell: Daktyle, Pygmäen und Ameisen erscheinen als Vertreter des Vulkanismus, Sirenen und Kraniche als Anhänger des Neptunismus.

Eine neue Chorform, in welcher alle die bisher erwähnten Chorarten des Dichters verschmolzen zu sein scheinen, hat Goethe noch in seinen Festspielen gefunden. Festspiele gehören wie die Maskenzüge nur im weiteren Sinne zur dramatischen Poesie, und wie diesen liegt ihnen eine bestimmte Absicht, ein aktueller Gedanke zugrunde, den es mit bildhaften Mitteln darzustellen gilt. Als solche Mittel, die für Goethe im Bereiche der Symbolik und der

Allegorie lagen, kamen in den Festspielen vor allem Chöre in Frage.

In „Pandora" wollte Goethe dem Wechsel äußerer menschlicher Verhältnisse das Ewige, welches der Menschheit von Anbeginn anvertraut ist, entgegenstellen. Der hellenische Mythus wurde das Gefäß, worein sich diese Idee senkte. Pandora kehrt den Sterblichen wieder; sie deutet ihnen den Inhalt des göttlichen Geschenkes, der Kypsele, und gibt den Tempel der Wissenschaft und Kunst Priestern auf Erden in Gewahrsam. Die Dichtung stellt die Entfaltung von Kunst und Wissenschaft auf Erden dar, bis zu der Stufe, wo der höchst entfaltete, harmonische Mensch Priester ist im Dienste seiner höchsten Güter. Die Handlung, welche in die Anfänge menschlicher Kultur hineinführt, hat die Weite und Tiefe einer öffentlichen, allgemein-menschlichen Angelegenheit. Aus diesem Grunde und zugleich zur Kennzeichnung der Welt, in der sich das Wunder begeben soll, führte der Dichter Chöre ein. Die Hirten und Schmiede stehen hier symbolisch für den Typus des ursprünglichen Menschen. Sie bedeuten die Masse, aus der sich bereits die Individuen, Prometheus und Epimetheus, zu einer höheren geistigen Stufe emporgehoben haben. Prometheus hat ein arbeitstreues Volk um sich gesammelt. Es sind die „Nützenden", seine Diener, denen er als Herr befiehlt. Er ruft sie im Morgengrauen zur Arbeit, — und sogleich beginnt ihr rhythmischer „Hämmerchortanz". Dem Arbeitstakte schmiegt sich der Rhythmus des Chorliedes an, worin Prometheus' Werkleute mit der Parteilichkeit, die „des tät'gen Mannes Behagen" ist, das Feuer vor allen anderen Elementen preisen:

„Zündet das Feuer an! / Feuer ist oben an.
Höchstes er hat's getan, / Der es geraubt."

Mit diesem Chorgesange ist die Welt des Prometheus gekennzeichnet. Aus den arbeitsharten Rhythmen und Sätzen glaubt man den Rhythmus einer werktätigen Menschheit zu vernehmen. Aber nicht alle Geschöpfe von Prometheus sind seine Diener. Zu den Schmieden treten in der Morgenfrühe die Hirten. Weichere Töne erklingen, wenn sie im Chore ihren viel lässigeren Arbeitstag besingen:

„Ziehet den Berg hinauf, / Folget der Flüsse Lauf!
Wie sich der Fels beblüht, / Wie sich die Weide zieht,
Treibet gemach!".

Kein strenger Arbeitstakt zwingt sie zusammen. Einzeln, nacheinander bringen sie ihre Wünsche bei den Schmieden vor, womit zugleich auf das Gemeinschaftsleben dieser ursprünglichen Menschentypen hingedeutet ist. — Antike und moderne Motive verbinden sich in den Chören der Schmiede und Hirten. Sie ziehen die Handlung an die Oeffentlichkeit des Lebens, sind dienende Chöre und stehen als ursprüngliche Wesen den Individuen gegenüber: sie sind nur lose an die Handlung gebunden und mit großer Freiheit können sie sich auf der Bühne bewegen. In der äußeren Form ihrer Gesänge drückt sich dieses Verhältnis in den antiken Metren und den modernen Reimstrophen aus. — Zu den Hirten und Schmieden gesellen sich die Krieger als dritter Chor, — notdürftig motiviert als der Auswandererstamm, der mit der Enge seiner Wohnungen unzufrieden in die Welt hinausdrängt. Auch sie sind Geschöpfe und Diener des Prometheus, die sich ihm zum Schutze und Verderben bereit halten. Darum ruft sie Prometheus zu Hilfe in dem Augenblicke, wo die Hirten, ihren Bruder zu rächen, Epimetheus' Gebiet mit Feuer verheeren. Ein Chorgesang in wuchtigen Marschrhythmen (zweifüssige, jambische Reimverse!) kündigt ihre Hilfsbereitschaft wie ihren Eroberersinn an. Das Erscheinen des Kriegerchores, desen Gesang im nächsten Festspiele unverändert wiederkehrt, an dieser Stelle wird eher aus der Erschütterung des Dichters durch die Napoleonischen Kriegsscharen verständlich als aus der Situation.[93]) — Schmiede, Hirten und Krieger, zu denen im weiteren Verlaufe der Dichtung noch Fischer, Winzer, Ackerbauer und Handelsleute treten sollten, — sie alle bilden die große Masse, die das Fest von Pandoras Wiederkehr begehen sollen. Der erste Teil der Dichtung ist nur die Vorbereitung auf den Empfang des Göttlichen. In Epimeleia und Phileros, die durch Schmerz und Vernichtung geläutert, sich in Liebe vereinen, ist die Harmonie der menschlichen Natur hergestellt; nun ist die Menschheit reif für Pandoras Wiederkehr. Der zweite, unausgeführte Teil der Dichtung sollte die Erfüllung dessen bringen, was Eos am Ende des ersten Teiles verheißt. Hier wären die Chöre erst zur vollen Entfaltung und größerer Bedeutung gelangt. Mit Hilfe des Entwurfes zum zweiten Teile lassen sich wenigstens Andeutungen darüber machen, welche Rolle die Chöre hier gespielt haben würden. — Phileros, aus den Meereswogen zu neuer Jugend geboren, schreitet heran; Fischer und Winzer umdrängen ihn unter Jubelgeschrei; denn „des Tages hohe Feier, allgemeines

Fest beginnt". Durch die Einzelnen, welche göttlicher Geistesgaben gewürdigt sind, wird auch die Menge derselben teilhaftig. Die nahende Schar gleicht einem dionysischen Festzuge, bei dem der Nachdruck auf den Chören liegt. Der festlich bewegten Menge senkt sich die Kypsele herab. Der ganze Haufe drängt sich „bewundernd, gaffend, beratend" um das göttliche Gefäß. Alle wollen es in ihren Besitz bringen; die Krieger, indem sie es zerschlagen und den Inhalt rauben, die Schmiede, indem sie es stückweise auseinandernehmen, um daran zu lernen. Denn nur der Einzelne (Prometheus!) kann die Göttergabe ablehenen, nicht aber die breite Masse. Epimeleia beruhigt die Menge, indem sie die Kypsele in weissagenden Worten auslegt. Aber von neuem beginnt das unruhige Treiben und Begehren der Chöre. In diesem Augenblick erscheint Pandora und reißt „die Gewaltsamen" auseinander. Die Chöre erkennen sie als die Göttliche und stellen sich auf ihre Seite gegen Prometheus. Sie verkündet allen, was ihre Gabe für die Menschen bedeutet. Aber nur die Einzelnen verstehen den höheren Wert derselben. — Mit Bewußtheit ist hier überall der Kontrast zwischen der naiven Masse, die das Göttliche nur in dunkler Ahnung erfaßt, und dem Individuum, welches die Gottheit in den Tiefen der eigenen Brust findet, herausgearbeitet. Ueber allen Kontrast hinaus wird aber zugleich der Ausgleich zwischen den beiden menschlichen Sphären angedeutet: die Individualitäten bleiben ohne die urwüchsige Naturkraft und starke Sinnlichkeit der Masse unschöpferisch und leblos, die Menge aber findet erst durch das höhere Individuum einen Zugang zu den bleibenden Gütern der Menschheit. — Phileros, Epimeleia und Epimetheus sind von der Hoheit der Göttergabe erfüllt; Prometheus erkennt in ihr den Todfeind und lehnt sie trotzig ab. Die Chöre aber erhoffen von ihr Glück und Bequemlichkeit für ihr irdisches Dasein; darum beeilen sie sich, die Kypsele auf ihre Art zu verehren und zu schützen. In dieser Scene wäre den Chören reiche Gelegenheit geboten worden, sich zu entfalten und das Ganze mit der sinnlichen Fülle lyrischer Gesänge auszustatten. — Endlich verkündet Pandora der blinden Menge wie den wissenden Einzelnen den „würdigen Inhalt der Kypsele". Diese schlägt sich auf, und man schaut in einen Tempel, worin die Dämonen der Wissenschaft und der Kunst sitzen. Alle sind von der Weihe des Geschehens ergriffen. Phileros und Epimeleia übernehmen die Priesterschaft des Heiligtumes. Aber auch die Menge zeigt sich jetzt empfänglich für das Erhabene

und fähig es zu begreifen. Eine „Wechselrede der Gegenwärtigen" hebt an, woran sich ein „Wechselgesang" schließt, der sich anfangs an Pandora allein wendet, weiterhin aber zum Preise alles Göttlichen überhaupt aufsteigt. In einen letzten festlichen Hymnus der Chöre sollte die Dichtung ausklingen.

In Goethes zweitem Festspiele, welches noch unmittelbarer für die Gegenwart gedichtet war, tritt der aktuelle Gedanke stärker hervor. Knechtschaft und Befreiung der Deutschen sollte in „des Epimenides Erwachen" symbolisch wiederholt werden. Die Symbolik wurde freilich hier infolge des dem Dichter im Grunde widerstrebenden Stoffes viel mehr als in „Pandora" zur Allegorie. Die handelnden Personen sind fast alle Personifikationen von Begriffen. Darum waren hier in einem höheren Maße als in Pandora Chöre gefordert, die dem allegorischen Gebilde lebendige Fülle einhauchten. Das Ganze war von Anfang an für die Komposition bestimmt und nähert sich eher dem opernhaften als dem dramatischen Stile. Auch die Chöre sind durchweg Gesangs-Chöre und gehören ihrer Form nach dem Bereiche der Oper an, während in Pandora gesprochene und gesungene Chöre mit einander abwechseln. Ihrem Wesen nach stehen sie indessen mit diesen auf einer Linie. Die Krieger der „Pandora" wurden in die jüngere Dichtung unverändert herübergenommen. Nur erscheinen sie hier im Kostüme der von den Römern bezwungenen Völker, und anstatt Prometheus sind sie dem Dämon des Krieges unterstellt. Hier fügen sich diese raub- und eroberungslustigen Scharen besser in die Situation. Durch sie erhält die Unterdrückung des Volkes, wie sie der erste Teil der Dichtung darstellt, eine viel größere Anschaulichkeit, als durch die folgenden Auftritte der allegorischen Wesen. Die eigentliche Wirkung der Chöre ist indessen in den zweiten Teil der Dichtung verlegt, wo der erwachte Epimenides den Aufbau seiner in Schutt versunkenen Welt erleben soll. Die Befreiung — ist das Thema dieses Teiles. Das Volk wird zum Helden der Handlung. Unter kriegerischer Musik naht sich der Chor verbündeter Völker, von dem Jugendfürsten als Chorführer geleitet. Ein Wechselgesang des Chores zeigt, welcher Geist diese Krieger beseelt gegenüber den Scharen des Kriegsdämons. Sie ziehen aus „die Welt zu befreien". Auch sie haben einen strengen Marschrhythmus wie jene; aber das unerbittliche trochäische Gleichmaß wird gemildert und gelockert durch eingestreute Anapäste und Daktylen. An diesen Chor schließen sich Chöre der Frauen und Landbewohner, welche

die Sieger mit Kränzen schmücken und mit den Werken ihrer Hände belohnen wollen. In vereinigten Chören, in denen sich die ganze Volkskraft symbolisiert, preisen sie den Freiheitstag, und im Bunde tun sie den letzten Schritt zur Befreiung. Neue Wechselchöre erklingen, als das Werk vollendet ist, und in einem Schlußchore findet die Idee des Festspieles ihren reinsten Ausdruck. — Das hier wie in der Pandora befolgte Prinzip, durch eine Steigerung der Chöre nach dem Schlusse hin eine letzte Endwirkung zu erreichen, findet sich auch in anderen dramatischen Alterswerken des Dichters. Nur in bescheidener Form tritt es in der Fortsetzung zu „Was wir bringen" hervor. In einem ganz anderen Maße aber in „Schillers Totenfeier". Der Entwurf und die graphische Skizze dazu zeigen, wie die Dichtung von „Eingangschören" anheben, und über Wechselchöre von größter Mannigfaltigkeit aufsteigen sollte zu einem alles Unsagbare in sich begreifenden „Magnificat". Am Schlusse von Faust II endlich deutet sich in dem Aufsteigen von den Chören der niederen Sphäre bis zu den Chören höherer Vollkommenheit Fausts Vollendung an, und im chorus mysticus empfängt die Dichtung zugleich ihre höchste Weihe.

Der Stoff des „Epimenides" bot das Material dar zu einem großen, wahrhaft modernen deutschen Chordrama. Aber nur die Grundsteine zu einem solchen Werke wurden in Goethes Festspiele gelegt; denn Epimenides—Goethe hatte abseits gestanden, als die Befreiungstat des Volkes geschah und vermochte sein Chordrama nicht, wie einst der Kämpfer der Perserkriege Aeschylus, aus der Bewegung des eigenen Erlebnisses dichterisch zu gestalten. Nach Goethe aber haben deutsche Dichter immer aufs neue wieder versucht, den begonnenen Bau weiterzuführen und zu vollenden, — von den Romantikern an über Kleist, Immermann und Hebbel bis zu Dichtern der neuesten Zeit. Allein es scheint, daß erst dann ein deutsches Chordrama großen Stils geschaffen werden soll, wenn ein großes nationales Erleben, wie es den Griechen einst die Persertrilogie bescherte, das ganze Volk durchdringt, — wenn zugleich ein gemeinsames religöses Erlebnis alle geistigen Kräfte der Nation zusammenschließt und den großen Rhythmus eines Chores wieder begreiflich macht.

Anmerkungen.

*) Vgl. die Forschungen von C. Lange, L. Wirth, K. Froning und B. Venzmer.

1) Vgl. Muncker, Klopstock, S. 302—304, 353 f. 357 f.
2) Vgl Brief an Gleim, 19. Dez. 1767.
3) Muncker, a a. O. S. 276 und 375 ff.
4) Anmerkung 1 zur „Hermannsschlacht"
5) Brief an Herder vom 5. Mai 1773.
6) Muncker, a. a. O. S. 394.
7) Brief an Denis vom 8. Sept. 1767.
8) Vgl. dazu Muncker, a. a. O. S .408 f.
9) Ayrenhoffs sämtliche Werke. Wien 1803, Bd. 2.
10) Das Stück ist Ch. F. Weisse gewidmet (Werke I, S. 193 ff.'
11) Werke Bd. I, S. 272 f.
12) Werke Bd. I. S. 216.
13) Werke Bd. IV.
14) Von Patzke gesammelt in den „Musikalischen Gedichten". Magdeburg und Leipzig, 1780.
15) „Ueber Recitativ und Arie in der Italienischen Singkomposition" 1770. (Vermischte Schriften, 1816, 3. Bd., S. 380 f.)
16) Schreiben an Konferenzrat Gähler. (Verm. Schriften. 1. Bd. S. 25 f.)
17) Vgl. den Aufsatz „Etwas über Shakespeare an ...." (Verm. Schriften Bd. 3, S. 251 ff.)
18) Ebenda.
19) Sämtliche Schriften, herausgegeben von Lachmann-Muncker, Bd. 15, S. 60.
20) Vgl. Hamburgische Dramaturgie, 26. und 27. Stück.
21) Ebenda.
22) Lessings Anschauungen über die Verbindungsmöglichkeiten der einzelnen Künste unter einander finden sich in den Entwürfen zum Laokoon. (Sämtliche Schriften Bd. 14, S. 430 ff.)
23) Neue Auflage 1786 (3. Teil, S. 467 ff.)
24) Ebenda. (1. Teil, S. 349).
25) Vgl. die drei Fassungen des „Brutus" in Herders sämtlichen Werken, herausg. von B. Suphan, 28. Bd.
26) Vgl. R. Haym „Herder" (1877), Bd. 1, S. 475 ff.)
27) „Versuch über das deutsche Singspiel und einige dahin einschlagende Gegenstände" (1775).
28) Vgl. Strich, Mythologie Bd. 1, S. 212 ff.
29) Vgl. „Briefe an einen Freund über das deutsche Singspiel „Alceste". (2 . Brief).
30) Ebenda.

31) Werke, Bd. 23, S. 346 ff.
32) Ebenda, S. 329 ff.
33) Vgl. Haym, „Herder", 2. Bd. S. 769 ff.
34) Werke, Bd. 28. S. 310.
35) Ebenda, S. 329 f.
36) Vgl. dazu Haym, Herder, Bd. 2, S. 781.
37) Werke Bd. 23. S. 357.
38) Vgl. Joh Janssen, „Fr. L. Graf zu Stolberg" 1877 (1. Bd. S. 166).
39) Ebenda S 134 f.
40) Ebenda, S 168.
41) Stolberg bevorzugt die Alkäische und zweite Asklepiadeische Strophe
42) Es ist das letzte Gedicht der „Insel" 1788 (gesammelte Werke Hamburg 1821, 3. Bd. S. 361 ff.).
43) B. Seuffert, „Maler Müller" Berlin, 1877, S. 216 ff.
44) Vgl das der Trilogie beigegebene „Schreiben über die drei musikalischen Dramen" .... (Adonis, die klagende Venus, Venus Urania. Eine Trilogie. Leipzig 1825, S. 161 ff.).
45) Seuffert, S. 221.
46) „Schreiben", S. 189.
47) Ebenda, S. 253 ff.
48) Seuffert, S. 220.
49) „Schreiben", S. 190 ff.
50) Ebenda, S. 205.
51) Ebenda, S. 233 ff.
52) Ebenda, S. 258.
53) Ebenda, S. 274 f.
54) Ebenda, S. 267.
55) Vgl. K. Burdach, „Schillers Chordrama ...." (Deutsche Rundschau Bd. 142—143).
56) Brief an Goethe am 29. Dezember 1797.
57) Vgl. Strich, Schiller, S. 436 f.
58) Ebenda, S. 402.
59) Ebenda, S. 412.
60) Brief an Iffland am 24. Februar 1803.
61) Vgl. L. Rieß. Der Chor in der Tragödie. (Preuß. Jahrb. 1884, Bd. 54, S. 359 f.)
62) Z. B. von Gerlinger, A. W. Schlegel, Hettner, Carrière u. A.
63) Vgl. Strich, a. a. O. S. 413.
64) Brief an Zelter am 28. Februar 1803.
65) Vgl. auch die Stelle in den sämtlichen Schriften, herausgegeben von Goedeke, Bd. 14, S. 21 (Anmerkung).
66) Brief an Zelter, am 29. Mai 1801.
67) Nach Riemers Mitteilungen (vgl. Hettner, Literaturgeschichte III, 3, S. 270).
68) Vgl. O. Pniower, Jubiläumsausgabe von Goethes Werken, Bd. 15, S. 365 ff.
69) Brief an Schiller am 29. Juli 1800.

70) Brief an Iffland am 25. Dezember 1800.
71) Das Schema findet sich in Teichmanns literarischem Nachlaß, herausgegeben von Fr. Dingelstedt, Stuttgart, 1863, S. 237 f.
72) Vgl. J. Niejahr, Goethes Helena, Euphorion I, S .90 ff.
73) Vgl. die Beilagen zu den beiden Briefen an Zelter vom 28. Juli und 4. August 1803.
74) Vgl. Niejahr, der diese Züge a. a. O. im einzelnen aufgezeigt hat.
75) Brief an Schiller vom 12. Sept. 1800.
76) Brief an Frau v. Stein, 4. Dez. 1777.
77) Vgl. Paralip. 166.
78) Vgl. E. Schmidt, Jubiläumsausg. von Goethes Werken, 14. Bd. S. 367.
79) Vgl. Niejahr a. a. O. S. 88.
80) Vgl. H. Morsch, Goethe und die griechischen Bühnendichter. Progr. der Realschule zu Berlin 1888 (S. 52).
81) Vgl. Strich, Mythologie I, S. 311.
82) Vgl. E. Schmidt, a. a. O. S. 377.
83) Zu Eckermann am 29. Jan. 1827.
84) Ebenda am 16. Dezember 1829.
85) Vgl. Annalen 1789.
86) am 8. Oktober 1828.
87) Vgl. O. Pniower a. a. O. Bd. 8, S. IX.
88) Brief an Kayser am 23. Januar 1786.
89) Vgl. Annalen. 1786.
90) An Kayser, 14. August 1787.
91) Vgl. Morris, Goethe-Studien, Bd. I, S. 50.
92) Vgl. Paralip. 11 und 12.
93) Morris, a. a. O. S. 82 f.
94) Vgl. Paralip. 48 und 50.
95) Vgl. Morris, a. a. O. Bd. 1, S. 54 ff.
96) Vgl. Paralip. 50.
97) Vgl. E. Schmidt, a. a. O. Bd. 14, S. 306 ff.
98) Vgl. Morris, a. a. O. Bd. I, S. 268.

Literatur.

R. Arnoldt, Die chorische Technik des Euripides (1878).

K. Burdach, Schillers Chordrama und die Geburt des tragischen Stils aus der Musik. (Deutsche Rundschau. Bd. 142—143).

J. G. Droysen, Des Aischylos Werke. (1832).

H. Düntzer, Goethes Faust. I. und II. Teil.

B. Gerlinger, Die griechischen Elemente in Schillers Braut von Messina (2. Aufl. 1858).

Goethes sämtliche Werke, herausg. von E. von der Hellen Jubiläums-Ausgabe).

R. Haym, Herder (1877 und 1885).

E. W. Helmrich, The History of the chorus in the German drama (Germanic Studies 7—9, New-York 1912).

H. Hettner, Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts. (3. Bd.)

J. Janssen, Fr. L. Graf zu Stolberg (1877).

Fr. Klein, Der Chor in den wichtigsten Tragödien der französischen Renaissance. (Münchener Beiträge zur roman. und engl. Philologie, herausg. v. Breymann u. Schick, 12. Heft.)

A. Koberstein, Grundriß der Geschichte der deutschen Nationalliteratur.

R. von Liliencron, Die Chorgesänge des lateinisch-deutschen Schuldramas im 16. Jahrhundert (Viertelj.-Schr. f. Musikwissenschaft, Bd. 6, S. 309 ff.)

J. Minor, Goethes Faust (1901).

— Die Wielandschen Singspiele und Goethes Iphigenie (Zeitschr. f. deutsche Philol., 19. Bd., S. 232 ff.

M. Morris, Goethe-Studien (2. Aufl. 1902).

H. Morsch, Goethe und die griechischen Bühnendichter. (Progr. d. Realschule zu Berlin 1888).

A. Müller, Aesthetischer Kommentar zu den Tragödien des Sophokles (1913).

F. Muncker, Fr. G. Klopstock (1888).

J. Niejahr, Goethes Helena. (Euphorion I, S. 90 ff.).

Fr. Nietzsche, Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik.

R. Petsch, Chor und Volk im antiken und modernen Drama. (Neue Jahrb. f. d. klass. Altertum, Bd. 13, S. 57 ff.).

L. Rieß, Der Chor in der Tragödie. (Preuß. Jahrbücher, Bd. 54.).

A. W. Schlegel, Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. (Sämtl. Werke, 1846, Bd. 5—6.).

H. M. Schletterer, Das deutsche Singspiel..... (1863).
Klamer Schmidt, Klopstock und seine Freunde. (Halberstadt 1810).
B. Seuffert, Maler Müller (1877).
— Wielands höfische Dichtungen. (Euphorion I, S. 520 ff.).
F. Strich, Die Mythologie in der deutschen Literatur von Klopstock bis Richard Wagner. 1910.
— Schiller. Sein Leben und sein Werk. (Tempel-Verlag.)
B. Venzmer, Die Chöre im geistlichen Drama des deutschen Mittelalters. (1897.).
J. von Wilamowitz-M., Einleitung in die griechische Tragödie. (1907.)
— Griechische Tragödien. (Berlin-Weidmann.)

Lebenslauf.

Geboren und evangelisch getauft wurde ich, Gottfried Heinrich Rudolf Fischer, zu Schwarzbach in Thüringen. Nach bestandener Reifeprüfung an der Leipziger Thomasschule, die ich von Ostern 1903 bis Ostern 1911 besuchte, wandte ich mich im Sommer-Semester 1911 dem Studium der deutschen Philologie und der Geschichte in Tübingen zu. Hier hörte ich Vorlesungen und Uebungen bei den Herren Professoren Adickes, H. Fischer, Jacob, Kornemann und Zinkernagel. Im Winter-Semester 1911/12 bezog ich die Universität München, die ich nur für das Sommer-Semester 1913 verließ, um in Leipzig Vorlesungen und Uebungen bei den Herren Professoren Brandenburg, Köster, Salomon, Sievers, Witkowski und Wundt zu hören.

In München galten meine Studien hauptsächlich der deutschen Philologie, der Philosophie und der Geschichte; daneben auch der klassischen Philologie und der Kunstgeschichte. Meine Lehrer, denen ich zu großem Danke verpflichtet bin, wurden hier die Herren Professoren von Aster, Baeumker, Burger, Fischer, Grauert, Heigel, Külpe, Kutscher, v. d. Leyen, Marcks, Muncker, Paul, Pöhlmann, Strich, Unger, Vollmer, Weymann, Wilhelm und Wölfflin. Ich war Mitglied der Seminare für deutsche und für klassische Philologie, für Geschichte und für Philosophie. Ganz besonderen Dank schulde ich Herrn Geheimrat Muncker und Herrn Professor Strich, von dem ich auch die Anregung zu der Arbeit erhielt.